WYDAWNICTWO ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

PAMIĘTNIK MUZEALNY

ZESZYT CZWARTY

POD REDAKCJĄ
ZBIGNIEWA BOCHEŃSKIEGO

KRAKÓW MCMXXXV.

NAKŁADEM ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE, PRZY POMOCY ZASIŁKU MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO.

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

PAMIĘTNIK MUZEALNY

ZESZYT CZWARTY

POD REDAKCJĄ
ZBIGNIEWA BOCHEŃSKIEGO

KRAKÓW MCMXXXV.
NAKŁADEM ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE, PRZY POMOCY ZASIŁKU MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO.

WYKONANO W DRUKARNI MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE

PROTOKÓŁ

III-GO ZJAZDU SEKCJI MUZEÓW REGJONALNYCH ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

ODBYTEGO W WARSZAWIE W DNIACH 20 — 21 MAJA 1934 ROKU.

Obecni: pp. dr. J. Przeworska, A. Chmielińska, prof. dr. Wł. Antoniewicz, gen. konserwator Jerzy Remer, dr. Ks. Piwocki, St. Gebethner, J. Stabrowski, D. Georgiewski, inż. W. Paszkowski, mgr. W. Ber, inż. K. Osiński, dr. J. Grabowski i J. Manugiewicz.

Dnia 20 i 21 maja 1934 r. w lokalu Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Warszawie przy ul. Karowej 31 odbył się III Zjazd Sekcji Muzeów Regjonalnych Związku Muzeów w Polsce. Otwarcia Zjazdu dokonał prof. dr. Włodzimierz Antoniewicz, jako przewodniczący Sekcji Muzeów Regjonalnych, witając w osobie p. dr. Jadwigi Przeworskiej delegatkę Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, głównego konserwatora Jerzego Remera, członków Sekcji i gości. Na przewodniczącego zaproszono przez aklamację dra Ksawerego Piwockiego z Lublina.

Na wstępie odczytano pismo od Zarządu Związku Muzeów w Polsce z życzeniami pomyślnych obrad ku pożytkowi muzealnictwa polskiego. Następnie odczytano protokół z poprzedniego Zjazdu i przyjęto go z jedną poprawką.

Prof. dr. Wł. Antoniewicz zdał relację z tego, co zostało zrealizowane z uchwał poprzedniego Zjazdu. A więc na żądanie poszczególnych muzeów związkowych dokonywują inspekcji fachowej specjaliści, delegowani ze Związku Muzeów w Krakowie z najbliższych muzeów dzielnicowych za zwrotem kosztów przejazdu i djet przez dane muzea.

W „Ziemi", począwszy od jesieni, będą udzielane stałe porady techniczne z zakresu konserwacji i preparowania zabytków. We wnioskach do Ministerstwa W. R. i O. P. poprzedniego Zjazdu poruszono sprawę stypendjów i kursów dla kustoszów. Jednak brak jeszcze o tych stypendjach odpowiedniej ustawy. Zresztą korzystać ze stypendjów będą mogli tylko magistrowie i doktorzy tak, że kustosze muzeów regjonalnych mogą być ograniczeni w powyższych możliwościach.

Panowie wojewodowie odnoszą się pozytywnie do interesów muzeów, ale dotychczas same muzea o to poważniej się nie starały. Udzielanie finansowej pomocy muzeom przez Związek zależy przedewszystkiem od regularnego wpłacania składek do kasy Związku przez wszystkie muzea regjonalne. Dotychczas rzecz ta idzie opornie.

Zarząd Związku Muzeów zwrócił się do panów Kuratorów Okręgów Szkolnych z prośbą, by te szkoły, zwłaszcza seminarja, które są likwidowane i opróżniane, oddawano na potrzeby muzeów.

Delegatka Rządu p. dr. J. Przeworska oznajmiła, że wszystkie muzea regjonalne stale będą inspekcjonowane z ramienia Ministerstwa W. R. i O. P.

Dr. J. Grabowski (Stanisławów) zaproponował stworzenie na cel inspekcji muzealnej stałego funduszu. Uchwalono wysłać do Ministerstwa W. R. i O. P. prośbę o przyznanie 1.000 zł. na zapoczątkowanie funduszu inspekcyjnego Sekcji Muzeów Regjonalnych.

Prof. dr. Wł. Antoniewicz zreferował zagadnienie sieci muzeów regjonalnych, zaznaczając, że rozprawę swą uważa za zapoczątkowanie dyskusji nad tą palącą sprawą, której nikt dotąd pozytywnie nie poruszył. Przy opracowywaniu projektu referent starał się uwzględnić i pogodzić wszystkie punkty widzenia. Stosunek muzeów do siebie został oparty na pewnej hierarchji. Uważa obecnie omawianą sieć muzeów regjonalnych nie za podział, ale za zagadnienie, które można rozwiązać tak czy inaczej na mapie; zagadnienie to pozostanie zawsze aktualne.

Do dyskusji materjał można ująć dwupłaszczyznowo: tekstem rozprawy i przy pomocy mapy. Meritum sprawy — to teoretyczna sieć, wydzielona na logicznych przesłankach. Zadaniem stworzenia sieci nie jest narzucenie przymusu; chodzi o zasadniczą kwestję, czy ma być lepiej, t. j. ład i porządek w tej mierze, czy raczej jak dotąd, to znaczy bardzo źle. Najłatwiej powiedzieć: niech tak się dalej dzieje, jak jest. Zasadniczo istnieją trzy rodzaje muzeów: 1) niezwiązane z terenem, o programie niezależnym, 2) związane z działami (techniczne, galerja, fachowe i t. p.); 3) muzea terytorjalne, działające na danych obszarach. Rozprawa mówi tylko o muzeach regjonalnych.

Co to jest muzeum dzielnicowe? Nie pokrywa się ono ani z historycznością, ani z etnografją, tylko z organizacją kraju. Dzielnica to obszar kraju, który ma pewne centrum życia umysłowego np. Mazowsze, Wileńczyzna i t. d. Dlatego też np. Lublin czy Łódź nie będą ośrodkami dzielnic, lecz Warszawa, Wilno, Lwów, Kraków i Poznań. Stąd też przedewszystkiem miasta te są siedzibami uniwersytetów. Dzielnice winny się dzielić na okręgi, albo administracyjnie, albo inaczej. Województwa są obecnie raczej teoretyczną przesłanką. Podział taki nie może odpowiadać obszarom muzeów, które winny opierać się raczej na granicach starostw.

Sieć ustanawia pewną gospodarkę muzealną. Trzeba przyznać z przykrością, że i pod tym względem w Europie jesteśmy na szarym końcu. Musi więc nareszcie zaistnieć w Polsce pewien system sieci muzealnej, regulujący racjonalną gospodarkę w tej ważnej oświatowo-kulturalnej dziedzinie.

Po szczegółowych dyskusjach Zjazd powziął następujące uchwały:

1. III Zjazd Sekcji Muzeów Regjonalnych poleca Prezydjum Zjazdu opracowanie statutu dla muzeów Sekcji tak, by można go było przedstawić na Zjeździe Związku Muzeów w Wilnie dn. 23 czerwca b. r.

2. Zjazd zwraca się do Ministerstwa W. R. i O. P. z prośbą, by zechciało wydać okólnik do szkół powszechnych i średnich treści następującej: „Tworzenie zbiorów muzealnych w szkołach nawet w drobnych rozmiarach nie jest dopuszczalne bez zgody Ministerstwa W. R. i O. P.“.

3. Zjazd uważa za niewskazane tworzenie takich nowych instytucyj muzealnych, które znalazłyby się na terenie działalności istniejących już i należycie zorganizowanych muzeów o tym samym kierunku i zadaniu.

4. Z powodu stopniowej likwidacji Państwowego Seminarjum Nauczy-

cielskiego w Prużanie (Polesie) prawdopodobnie będą zlikwidowane zbiory muzealne krajoznawcze, istniejące przy tem Seminarjum. Zjazd uchwala zwrócić się do władz szkolnych z prośbą o przekazanie wspomnianych zbiorów Muzeum Poleskiemu Pol. Towarzystwa Krajoznawczego w Pińsku.

5. Zjazd postanawia zwrócić się do Ministerstwa W. R. i O. P. z prośbą by poleciło likwidującym się Seminarjom Państwowym przekazać istniejące przy nich zbiory o charakterze muzealnym do najbliższych muzeów regjonalnych.

6. Zjazd popiera myśl organizowania przy poszczególnych muzeach Kół Przyjaciół danych muzeów, które miałyby prawo przyjmowania drobnych składek wspierających.

7. Zjazd uważa za konieczne dla racjonalnego uporządkowania gospodarki muzealnej przyjęcie nawet tymczasowego systemu zorganizowanej sieci muzealnej w Polsce. Równocześnie zwraca się do Ministerstwa W. R. i O. P. z prośbą, by zechciało użyć jako podstawy do zorganizowania sieci muzealnej w Polsce projektu opracowanego przez prof. dra Włodzimierza Antoniewicza.

Jednogłośnie też uchwalono nadesłany przez dyr. Juljusza Zborowskiego z Zakopanego, wniosek:

„Rozprawa prof. dra Włodzimierza Antoniewicza „Zagadnienie sieci muzeów regjonalnych w Polsce" staje się dla muzeów regjonalnych podstawowem opracowaniem i podłożem, na którem będzie się rozwijać dalsza dyskusja nad problemem racjonalnego rozwoju muzeów regjonalnych. W szczególności rozdział 4-ty rozprawy p. t. „Projekt sieci muzeów regjonalnych w Polsce", rozpoczynający dyskusję nad sprawą terytorjalnego podziału interesów regjonalnych między muzea, staje się przedmiotem dalszych nieodzownych badań. Za danie podstaw tym dalszym studjom nad racjonalnem muzealnictwem składamy autorowi podziękowanie".

Dnia 20 maja zwiedzano Muzeum Narodowe w Alejach Trzeciego Maja, po którem oprowadzał p. Stanisław Gebethner. W dn. zaś 21 maja obejrzano zbiory Muzeum Archeologicznego im. Er. Majewskiego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego w Pałacu Staszica.

Wreszcie po wspólnym obiedzie zakończono dnia 21 maja obrady referatem dra Józefa Grabowskiego o „Muzeum Huculskiem w Żabiu".

Następny Zjazd Sekcji Muzeów Regjonalnych postanowiono odbyć dnia 23-go czerwca b. r. w Wilnie.

Sekretarz: *Dr. Józef Grabowski* m. p.

Przewodniczący: *Prof. Dr. Włodzimierz Antoniewicz* m. p.

PROTOKÓŁ

X ZJAZDU DELEGATÓW „ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE", ODBYTEGO W WILNIE I GRODNIE W DNIACH 24—26 CZERWCA 1934 R.

Na Zjazd przybyli: dr. Jadwiga Przeworska, jako delegatka Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. — Jako delegaci muzeów związkowych przybyli: z Bydgoszczy: p. K. Borucki, sekretarz Muzeum Miejskiego; z Grodna: p. J. Jodkowski, dyrektor Muzeum Państwowego; z Kołomyji: p. W. Kobryński, delegat Muzeum Narod. im. X. J. Kobryńskiego; z Krakowa: doc. dr. S. Komornicki, konserwator Muzeum XX. Czartoryskich, prof. dr. F. Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego, z kustoszami: p. J. Kwiatkowskim i dr. Z. Bocheńskim, dr. Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu, inż. E. Tor, dyrektor Miejskiego Muzeum Przemysłowego; ze Lwowa: dr. A. Czołowski, dyrektor Muzeów Miejskich z kustoszem R. Mękickim, prof. K. Hartleb, dyrektor Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego z kustoszem H. Cieślą, dr. J. Pasternak, delegat Muzeum Tow. Nauk. im. Szewczenki, dr. A. Kopystiański, kustosz Zbiorów Instytutu Staropigjańskiego; z Poznania: dr N. Pajzderski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego; z Przemyśla: ks. inf. S. Momidłowski, dyrektor Muzeum Diecezjalnego i inż. K. Osiński, kustosz Muzeum Narod. Ziemi Przemyskiej; z Sandomierza: p. L. Wilkoński, kustosz Muzeum Sandomierskiego P. T. K.; ze Stanisławowa: dr. J. Grabowski, kustosz Muzeum Pokuckiego; z Tarnopola: prof. A. Stoffel, delegat Muzeum Podolskiego; z Torunia: dr. G. Chmarzyński, kustosz Muzeum Miejskiego; z Warszawy: p. S. Leśniowski, dyrektor Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, inż. K. Jackowski, dyrektor Muzeum Przemysłu i Techniki, dr. S. Sawicka, kierowniczka Gabinetu Rycin Bibljoteki Uniw., p. S. Witoszyński, kustosz Muzeum Kolejowego, prof. dr. W. Antoniewicz, dyrektor Muzeum Archeologicznego im. E. Majewskiego i delegat Rady Głównej P. T. K. mgr. W. Ber, dyrektor muzeów P. T. K.; z Wilna: p. M. Brensztejn, kustosz Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk, p. A. Łuckiewicz, dyrektor Muzeum Tow. Nauk. Białoruskiego, mgr. M. Znamierowska-Prüfferowa, kustosz Muzeum Etnograficznego Uniw. S. B., dr. H. Cehak-Hołubowiczowa, kustosz Muzeum Archeologicznego Uniw. S. B.

Ponadto z instytucyj nienależących do Związku wziął udział w Zjeździe p. S. Gebethner, jako delegat Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska w Warszawie.

W sobotę, dnia 24 czerwca o godzinie 9-tej odprawił ks. inf. Stefan Momidłowski Mszę św. na intencję Zjazdu przed obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej, poczem nastąpiło uroczyste otwarcie w auli Uniwersytetu Stefana Batorego. Otwarcia dokonał przewodniczący dr. Kopera, witając uczestników Zjazdu oraz gości. Następnie powitał Zjazd imieniem Rządu i własnem p. woje-

woda wileński Jaszczołt, poczem odczytano list prezydenta m. Wilna dra W. Maleszewskiego z życzeniami najpomyślniejszych wyników obrad. Imieniem Uniwersytetu powitał Zjazd prorektor Czyżewski, imieniem Wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk rektor M. Zdziechowski, imieniem Towarzystwa Naukowego Białoruskiego przemówił po białorusku dyr. A. Łuckiewicz, wreszcie prof. Ludomir Śleńdziński powitał Zjazd imieniem Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych. Wkońcu konserwator wileński dr. S. Lorentz wygłosił referat p. t. „Rzut oka na muzea wileńskie". Na tem posiedzenie zamknięto, a uczestnicy Zjazdu zwiedzili Bibljotekę Uniwersytecką, kościoły: św. Anny, OO. Bernardynów, Katedrę, i śś. Piotra i Pawła na Antokolu, oprowadzani przez kust. Brensztejna, dra Lorentza, prof. Morelowskiego i ks. dra Śledziewskiego.

O godz. 16-ej uczestnicy Zjazdu zwiedzili zbiory Towarzystwa Przyjaciół Nauk oprowadzani przez prof. Antoniewicza, prof. Morelowskiego i kust. Brensztejna, zaczem o godz. 17-ej przewodniczący otworzył obrady plenarne. Sekretarz odczytał sprawozdanie Zarządu od dnia 26 września 1933 r., tj. od Zjazdu w Poznaniu.

Realizując uchwały Zjazdu Poznańskiego Zarząd Związku rozesłał szereg pism, a mianowicie:

Do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego poszły pisma

1) z prośbą o zaprowadzenie wykładów zleconych z zakresu muzeologji na jednym z Uniwersytetów,

2) o utworzenie w Gdyni Muzeum Morskiego,

3) o utworzenie centralnej pracowni konserwacji zabytków graficznych przy jednym z większych zbiorów graficznych,

4) o ustanowienie stypendjów rocznych dla urzędników muzealnych,

5) o wynalezienie środków na założenie przy jednem z większych muzeów pracowni konserwatorskiej dla dzieł sztuki, któraby była zarazem stacją doświadczalną dla pewnych metod restauracji.

Do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych na ręce p. Wiceministra Korsaka przesłał Zarząd pismo z prośbą o rozporządzenie, aby w budżetach związków komunalnych były przewidziane pewne kwoty na cele muzealne i ażeby takowe były wypłacane.

Czy pisma te pociągnęły za sobą jakie skutki, nic nam dotychczas nie wiadomo.

Do Nordiska Museet w Sztokholmie wysłano stosownie do uchwały Zjazdu z okazji uroczystości jubileuszowych Artura Haseliusa adres łaciński, ułożony przez dyr. Świencickiego.

Również do ks. Romana Sanguszki przesłano pismo z wyrazami uznania za restaurację wnętrz i urządzeń w zamku w Podhorcach.

Ponadto Zarząd zwrócił się do p. Dyrektora Funduszu Kultury Narodowej z prośbą o doraźną pomoc Dyrekcji Muzeum Państw. w Grodnie.

W wykonaniu uchwały jeszcze Zjazdu Przemyskiego Zarząd opracował obszerny memorjał do Episkopatu Polski, który przesłany został na ręce J. E. ks. Prymasa Hlonda. W memorjale tym przedstawił Zarząd wniosek utworzenia przy wszystkich kurjach biskupich w Polsce komisyj lub referatów, których zadaniem byłoby sprawowanie nadzoru nad zabytkami stanowiącemi własność kościelną. Nadzór ten dotyczyłby zmian własności tychże zabytków, zamierzonych lub zagrażających w parafjach, zwłaszcza obciążonych troskami materjalnemi, a wyrażałby się z jednej strony w przeciwdziałaniu sprzedaży w razie, gdyby przez nią

miało ucierpieć zabytkowe wnętrze kościoła czy inne, z drugiej oceną przedmiotów w porozumieniu z ekspertami, a więc konserwatorami zabytków i muzeologami; z trzeciej strony wreszcie zadaniem nowej instytucji byłoby kierowanie zamierzonych i uznanych za dopuszczalne tranzakcyj na tory bezpośredniego porozumienia między sprzedającymi a muzeami krajowemi [1]).

Na prośbę Towarzystwa Muzealnego „Bojkiwszczyna" w Samborze poparł Zarząd podanie tegoż Towarzystwa do Ministerstwa W. R. i O. P. o przekazanie Towarzystwu na pomieszczenie zbiorów muzealnych dawnego budynku poklasztornego t. zw. Starej Dyrekcji, który jest obecnie własnością Państwa.

Zjazd Zarządu Związku odbył się w Łodzi w dniu 17 grudnia 1933 r. pod przewodnictwem dyr. Lauterbacha. Na zaproszenie przedstawicieli Zarządu m. Łodzi, członkowie Zarządu Związku zwiedzili 3 łódzkie muzea miejskie, których stan obecny, warunki rozwoju i program na przyszłość zostały omówione na wspólnej konferencji z przedstawicielami samorządu łódzkiego. Zarząd wysłał w tej sprawie obszerny memorjał do Wydziału Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi.

W memorjale tym podniesiono potrzebę rozszerzenia dotychczasowego pomieszczenia zbiorów Muzeum Historji i Sztuki im. Bartoszewiczów, które stanowią względnie niewielki jeszcze ale poważny i cenny zawiązek zbiorów nowszej sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej i graficznej. Zarząd nie uznał za wskazane rozszerzania zakresu tych zbiorów poza ostatnie lata XVIII w., chyba tylko co do dziejów miejscowości, składających się dziś na ośrodek przemysłowy łódzki.

Stwierdzono dalej, że Muzeum Etnograficzne jest instytucją w pełni rozwoju w obydwu działach: etnograficznym i prehistorycznym. Dalszy rozwój tego Muzeum i możność pełnienia roli kulturalnej będą jednak zależały w znacznej mierze od uzyskania odpowiedniejszego pomieszczenia.

Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne pełni narazie rolę gabinetu dydaktycznego dla szkół; przy sprzyjających warunkach mogłoby ono wyjść rychło poza szczupłe ramy szkolne.

Zważywszy powyższe, Zarząd Związku zaapelował do Magistratu m. Łodzi z prośbą, aby zdążał w ciągu lat najbliższych stopniowo do tego, by kwota przeznaczona na muzea doszła do 5% budżetu Wydziału Oświaty i Kultury; Zarząd Związku podkreślił konieczność ułożenia i uchwalenia przez Radę miejską statutów dla wspomnianych muzeów, normujących zarówno obowiązki muzeów, jak i obowiązki miasta w stosunku do tych instytucyj. Wreszcie Zarząd Związku wyraził opinję, że każde z poszczególnych 3 muzeów łódzkich winno mieć swego osobnego, fachowego i stałego kierownika, którzyby był od Magistratu zależny tylko w sprawach administracyjnych. Ponadto Zarząd wyraził opinję, że w najbliższym czasie należy ustanowić kierownika Muzeum Historji i Sztuki, powołanego drogą konkursu [2]). Zarząd opowiedział się w końcu za koniecznością, aby muzea otrzymały w przyszłości odpowiednie budynki, położone o ile możności koło siebie.

Tak przedstawia się treść memorjału w sprawie muzeów łódzkich.

---

[1]) Pismem z dnia 18 września b. r. zawiadomiony został Zarząd Związku przez kancelarję Prymasa Polski o przedłożeniu memorjału przez J. E. ks. Kardynała Prymasa na ostatniej konferencji Episkopatu.

[2]) Konkurs rozpisany został we wrześniu 1934 r. (Komunikat Nr. 7).

W myśl wniosków uchwalonych na Zjeździe Poznańskim Zarząd Związku ogłosił w komunikacie możliwość wysyłania inspektorów muzealnych, delegowanych przez Zarząd na zaproszenie muzeów regjonalnych. Sprawy tej nie można było narazie inaczej załatwić.

W dniu 26 lutego b. r. odbyło się w Warszawie zebranie organizacyjne Sekcji Muzeów Technicznych z inicjatywy i pod przewodnictwem dyr. Stanisława Leśniowskiego. Na zebraniu tym reprezentował Zarząd p. dyr. Eugenjusz Tor.

W dniach 20—21 maja b. r. odbył się w Warszawie III Zjazd Delegatów Sekcji Muzeów Regjonalnych. (Por. str. 3).

Dalsza organizacja Sekcyj Związkowych ma się dokonać częściowo na Zjeździe obecnym. W szczególności wstawiono w program Zjazdu osobne zebranie mającej się utworzyć Sekcji Muzeów Historyczno-Artystycznych.

W roku bieżącym wydany został 3 zeszyt „Pamiętnika Muzealnego", obejmujący protokoły IX-go Zjazdu w Poznaniu oraz wygłoszone na tym Zjeździe referaty dyr. A. Lauterbacha, dyr. I. Świencickiego i dr. S. Sawickiej. Pamiętnik ten został rozesłany w swoim czasie do wszystkich muzeów Związkowych.

Przystąpiono ponadto do wydawania drukiem komunikatów, które zawierają okólniki Zarządu, czyli część urzędową oraz inne wiadomości, dostarczane przez muzea. W Nr. 1 Komunikatu, który wyszedł 20 stycznia b. r. Zarząd, chcąc ożywić wzajemne stosunki międzymuzealne, zaapelował do muzeów związkowych, aby nadsyłały do Sekretarjatu wszelkie wiadomości, które mogą zainteresować ogół muzeów w Polsce, w szczególności zaś zawiadomienia o ważniejszych imprezach, innowacjach, wydawnictwach, zmianach personalnych i t. d. Komunikaty Związku ukazywały się w razie potrzeby, przynajmniej jednak raz na miesiąc, o pojemności zależnej od materjału. W komunikacie Nr. 6 wprowadzono ilustrację jako eksperyment.

Do prac jakie w okresie sprawozdawczym Zarząd przeprowadził należy rozpisanie dwóch ankiet: personalnej i instytucyj muzealnych. Na przeszło 80 muzeów związkowych nadesłało odpowiedzi na ankietę pierwszą pomimo urgensu tylko 43 instytucyj, zaś na drugą 39. Zadaniem przyszłego Zarządu będzie po uzupełnieniu materjału, odpowiednio go opracować. W szczególności bardzo ważną i potrzebną rzeczą będzie wydanie wykazu muzeów związkowych z możliwie dokładnemi danemi, dotyczącemi poszczególnych instytucyj.

Na zakończenie dodać należy, że Ministerstwo W. R. i O. P. udzieliło Związkowi w okresie sprawozdawczym subwencji w kwocie 500 zł., która obrócona została częściowo na pokrycie kosztów druku 3 zeszytu „Pamiętnika Muzealnego".

W okresie od Zjazdu Poznańskiego przystąpiły do Związku następujące muzea:

1. Muzeum P. T. K. w Brześciu n/Bugiem,
2. Muzeum P. T. K. w Dubnie,
3. Muzeum Lubelskie w Lublinie,
4. Muzeum Instytutu Narod. Ruskiego (Narodny Dom) we Lwowie,
5. Muzeum P. T. K. w Starachowicach,
6. Muzeum Tow. Nauk. Białoruskiego im. Łuckiewicza w Wilnie,
7. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie.

W ten sposób organizacja nasza liczy obecnie 83 muzea.

Następnie skarbnik dyr. inż. Tor przedłożył sprawozdanie kasowe:

STAN KASY
ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE
w dniu 16 czerwca 1934 r.

Wdg. ks. kasy:	Przychody	2.719·68 zł.
	Rozchody	869·18 „
	Saldo	1.850·50 zł.

Przychody:

Saldo z 21. IX. 1933	1.207·55 zł.
wkładki	957·— „
za sprzedane wydawnictwa	10·50 „
subwencja Min. W. R. i O. P.	500·— „
procent w Kasie Oszcz.	22·68 „
różne	21·95 „
	2.719·68 zł.

Rozchody:

za druki (Pam. Zjazdu, komunikaty itp.)	496·51 zł.
portorja, wydatki kancel. admin. i podróże służbowe	372·67 „
	869·18 zł.

Na saldo składa się:

książeczka M. Kasy Oszczędności m. Krakowa	1.458·87 zł.
P. K. O.	99·05 „
gotówka	292·58 „
	1.850·50 zł.

Imieniem Komisji Kontrolującej inż. Osiński postawił wniosek o udzielenie Zarządowi absolutorjum, co zostało przyjęte.

Następnie prof. Antoniewicz, przewodniczący Sekcji Muzeów Regionalnych, zdawał sprawę z działalności Sekcji, referując wyniki obrad III Zjazdu S. M. R., odbytego w maju b. r. w Warszawie[1]).

Dyr. Leśniowski, przewodniczący Sekcji Muzeów Technicznych mówił o zebraniu organizacyjnem Sekcji, odbytem w lutym b. r. w Warszawie. Ze względu, że większość instytucyj, reprezentowanych na tem zebraniu nie przystąpiła jeszcze do Związku, sprawa dalszej organizacji musi być odłożona do jesieni b. r.

Dr. Komornicki zreferował następnie przyjęty poprzednio przez Zarząd projekt zmiany statutu Związku, uwzględniający postulat dra Brosiga, wyrażony na Zjeździe Poznańskim, aby do Związku należały nietylko instytucje, ale i muzeologowie. Dr. Komornicki nadmienił, że tak jest w Związku muzeów angielskich. Ostatecznie przyjęto bez dyskusji następujące zmiany i dodatki w dotychczasowym statucie Związku:

Wszędzie zmieniono nazwę Wydział na Zarząd.

---

[1]) Protokół obrad III Zjazdu S. M. R. na str. 3.

§ 4 ma brzmieć: *Członkami Związku są: muzea i zbiory tak publiczne jak prywatne, które się zgłoszą do Związku, oraz członkowie jednostkowi t. j. osoby fizyczne, znane z działalności na polu muzealnictwa, o których przyjęciu rozstrzygnie cały Zarząd bez sprzeciwu, po zawiadomieniu członków Zarządu okólnikiem o nazwiskach kandydatów przynajmniej 2 tygodnie przed posiedzeniem. Ilość członków jednostkowych nie może przekraczać jednej trzeciej ilości instytucyj, należących do Związku.*

Zjazd może na wniosek Zarządu mianować osoby szczególnie zasłużone na polu muzealnictwa członkami honorowymi Związku.

Instytucje reprezentowane są na Zjeździe przez kierownika lub osobę przez zarząd instytucji wyznaczoną.

Punkt d paragrafu 5 ma brzmieć: *opłacanie na cele Związku wkładki rocznej: instytucje w wysokości 50 zł., którą to kwotę Zarząd może obniżyć indywidualnie, zaś członkowie jednostkowi w wysokości 12 zł., członkowie honorowi nie opłacają wkładek.*

§ 6 ma brzmieć: *Członkowie mają prawo do:*

a) udziału w dorocznych Zjazdach: instytucje przez swoich delegatów, członkowie jednostkowi osobiście, wszyscy z prawem wyboru czynnego i biernego do organów Związku,

b) korzystania z bezpłatnego wstępu do wszystkich związkowych muzeów i zbiorów: roczne karty wstępu otrzymuje personal naukowy tych instytucyj, członkowie jednostkowi, oraz członkowie honorowi,

c) bezpłatnego otrzymywania wydawnictw Związku.

W § 7 ustęp końcowy ma brzmieć: *Uchwały zapadają bezwzględną większością głosów. O przyjęciu członka jednostkowego rozstrzygnie cały Zarząd tak, że nieobecni na posiedzeniu oddadzą głosy listownie.*

W § 9 czwarte zdanie ma brzmieć: *Jednakże trzecia część instytucyj, należących do Związku, może zażądać zwołania Zjazdu w przeciągu czterech tygodni.*

Zdanie 7 ma brzmieć: *W Zjeździe obok delegatów instytucyj i członków jednostkowych mogą brać udział, jednakże tylko z głosem doradczym, także inni pracownicy instytucyj związkowych, oraz goście zaproszeni przez Zarząd.*

Wtrącono następujące zdanie ósme: *Obrady Zjazdu mogą odbywać się w specjalnych fachowych sekcjach.*

Na końcu całego ustępu dodano zdanie: *Członkowie jednostkowi i honorowi mogą brać udział w Zjeździe tylko osobiście; o ile są równocześnie delegatami instytucyj, nie mają prawa drugiego głosu.*

W § 12 drugie zdanie ma brzmieć: *W razie rozwiązania Związku przez Władze, majątek Związku przechodzi na własność Polskiej Akademji Umiejętności.*

Dr. Komornicki podkreślił konieczność skontrolowania zmian statutowych przez prawnika. Na wypadek wyłonienia się jakichś szkopułów pod względem prawnym uchwalono, by Zarząd sam ustalił ewentualne zmiany, o ileby nie szły zadaleko. Na tem sprawę statutu zamknięto.

Dyr. Czołowski poruszył następnie sprawę nowopowstałego z inicjatywy Warszawy Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny. Wygląda to tak, jakby Warszawa odkryła Huculszczyznę, a dowodem tego są odezwy i kwestjonarjusze, rozsyłane przez wspomniane Towarzystwo, z których wynika, jakoby Lwów w zakresie badań nad Huculszczyzną nie wytworzył żadnego ośrodka i zbiorów. Tym-

czasem jest zupełnie inaczej. Mówca cytuje szereg nazwisk tych, co się kwestją Huculszczyzny naukowo we Lwowie zajmowali, wylicza ich prace, wskazuje na rozwinięte w tym zakresie kolecjonerstwo, wystawy i zbiory w muzeach. To też Lwów czuje się dotknięty wspomnianemi odezwami i kwestjonarjuszami Towarzystwa. Mówca uważa przytem, że Muzeum Huculskie w Żabiem, to przyszłość bardzo daleka.

Dr. Komornicki przypomina, że już od r. 1876 zajmuje się Huculszczyzną Towarzystwo Tatrzańskie i zamieszcza we „Wierchach" artykuły z tego zakresu.

Dyr. Hartleb popiera wywody dyr. Czołowskiego, zaznaczając że poczynania Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny budzą zastrzeżenia (n. p. zakupno ubrań dla Hucułów na tandecie przez sekcję pomocy).

Dr. Grabowski ze swej strony wyjaśnia, że Towarzystwo kroczy krokiem nieskoordynowanym. Cytowanego przez dyr. Hartleba wypadku zakupna odzieży na tandecie nie było. Mówca zgadza się zresztą z dyr. Czołowskim. Stwierdza jednak, że w Żabiem potrzebna jest stacja naukowa, jakkolwiek uważa Stanisławów za miasto najodpowiedniejsze dla głównego Muzeum Huculskiego. Mówca stwierdza oficjalnie, że Towarzystwo posiada najlepszą wolę i liczyło na to, że Lwów będzie pierwszą z głównych placówek jego działalności. Dotychczasowe pominięcie Lwowa uważa mówca za przypadkowe; sądzi też, że nie powinno się przeciwstawiać najlepszym chęciom Towarzystwa.

Dr. Przeworska, jako należąca do Komitetu Wykonawczego Towarzystwa Przyjaciół Huculszczyzny wyjaśnia, że Lwowa nie pominięto, bo pierwsi współpracownicy Towarzystwa (pp. Fuliński i Kulczyński) stamtąd pochodzili, jakkolwiek inicjatywę dała Warszawa (gen. Kasprzycki). Ośrodek naukowy w terenie (Żabie) jest konieczny jako punkt oparcia dla badaczy. Zbiory zaś mają oddziaływać na tamtejszą ludność w kierunku nawiązania i zachowania tradycji. Fundusze, które pójdą na budowę ośrodka, pochodzą ze zbiegu okoliczności, bez naruszenia kapitałów, któreby miały być obrócone na inne instytucje muzealne.

Dyr. Kobryński stwierdza, że o Muzeum Huculskiem dawno w Kołomyji myślano, tylko środków na to nie było. Dopiero w r. 1926 ułożono statut i Muzeum utworzono. Jakkolwiek nie było odpowiedniego lokalu, zebrano około 3.000 eksponatów. Sprawa lokalu będzie zresztą do roku załatwiona. Dyr. Kobryńskiemu jest przykro, że o tem Muzeum nie było mowy. Mówca przypomina wystawę Huculską, urządzoną w Kołomyji w roku 1912, i podkreśla zaufanie, z jakiem Huculi odnoszą się do wspomnianego Muzeum.

Dr. Grabowski podkreśla, że Huculszczyzną zajmowało się również Polskie Muzeum w Kołomyji i że nie można mówić o wyłączności na tym terenie. Instytucję do badania Huculszczyzny trzeba stworzyć i odpowiednich ludzi w odpowiedni sposób zatrudnić.

Prof. Antoniewicz wyjaśnia, że w rozprawie jego p. t. „Zagadnienie sieci muzeów regjonalnych w Polsce" nie było wprawdzie wzmianki o Muzeum im. X. J. Kobryńskiego w Kołomyji, gdyż rozprawa była opracowaniem ankiety, a mówca nie otrzymał od Muzeum odpowiedzi na nią; niemniej jednak Kołomyja jest zaznaczona na mapce, zamieszczonej przy rozprawie, jako miejscowość przeznaczona na muzeum lokalne.

Dyr. Ber podkreśla znaczenie rozprawy prof. Antoniewicza, uznanej przez Sekcję Muzeów Regjonalnych za podstawową w zakresie organizacji sieci muzeów regjonalnych.

Dyr. Czołowski prosi dr. Przeworską, aby krzywdę wyrządzoną Lwowowi w jakiś odpowiedni sposób wynagrodzić.

Na tem posiedzenie i dyskusję zamknięto.

O godz. 19 odbyło się posiedzenie Sekcji Muzeów Regjonalnych[1]).

W niedzielę dnia 25 czerwca o godz. 9·30 zwiedzili uczestnicy Zjazdu Muzeum Towarzystwa Naukowego Białoruskiego, oprowadzani przez dyr. Łuckiewicza, a następnie niektóre zabytki miasta pod kierunkiem konserwatora dra Lorentza. Dzieje gmachu Uniwersytetu i kościoła św. Jana objaśniał prof. Morelowski, poczem zwiedzono Muzea Uniwersyteckie: Archeologiczne pod kierunkiem dr. Cehak-Hołubowiczowej i Etnograficzne pod kierunkiem mgr. Znamierowskiej-Prüfferowej.

O godz. 12 rozpoczęła obrady Sekcja Muzeów historyczno-artystycznych[2]).

O godzinie 16 podjęto obrady plenarne.

Dyr. Inż. Jackowski wygłosił referat p. t. „Stan muzeologji technicznej zagranicą“[3]).

Dr. Chmarzyński wygłosił referat p. t. „Organizacja krajowego Muzeum Pomorskiego w Toruniu“[4]).

Dr. Grabowski wygłosił referat p. t. „Powiększanie zbiorów i ich konserwacja w muzeach regjonalnych“[5]) i przedłożył wnioski następujące:

1) Zarząd Sekcji Muzeów Regjonalnych winien powołać Komisję dla inicjowania, popierania i opinjowania planów rozwojowych muzeów regjonalnych,

2) X Zjazd zwraca się do Rządu z prośbą, by rozpoczęto kroki zdążające do przejęcia budżetów muzeów regjonalnych przez samorządy terytorjalne,

3) Zarząd Związku muzeów winien dążyć do otwarcia w najbliższym czasie kursu dla kustoszów muzeów regjonalnych.

Inż. Osiński w zasadzie przyjmuje z uznaniem referat dra Grabowskiego. Mówi o swej podróży po muzeach wschodnio-małopolskich (także diecezjalnych i szkolnych), podczas której skonstatował, że wszystkie te instytucje walczą o lokal, wskutek czego wszędzie istnieje trudność w wystawieniu zbiorów, ich opracowaniu i konserwowaniu. Mówca opowiada się przeciw przejęciu budżetów przez samorządy, jak również przeciw zasięgom regjonalnych muzeów w pewnych zakresach jakościowych. Przedkłada wniosek:

X Zjazd Związku Muzeów w Polsce poleca Zarządowi wygotowanie memorjału do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w celu przyspieszenia wydania ustawy o bibljotekach miejskich, przy których mogłyby być kolekcjonowane archiwalja miejskie i cechów, obrazy, sztychy, widoki miast i wszelkie muzealja miejskie. Po ugruntowaniu instytucyj miejskich mogłyby być przekazywane zbiory prywatne i towarzystw do depozytu lub na własność miasta.

Dyr. Czołowski stwierdza, że większość muzeów regjonalnych znalazła się w błędnem kole; niektóre z nich nie mają programu i lokalu, a nawet są szkodliwe, bo szkodzą muzeom większym. Sprawy te powinny być załatwione przez Sekcję M. R.

Prof. Antoniewicz odpowiada, że sprawa muzeów regjonalnych jest bardzo trudna do rozwiązania i bardzo delikatna. Przez radykalne pociągnięcia możnaby

---

[1]) Protokól obrad na str. 18.

[2]) Protokól obrad na str. 20.

[3]) Patrz str. 55.

[4]) Patrz str. 66.

[5]) Patrz str. 78.

tu zaszkodzić. Trzeba przedewszystkiem wyczekać, mieć cierpliwość. To co jest, trzeba uszanować, aby krzywdy nie zrobić — trzeba jednak zmierzać aby to, co się robi, było ze sensem, a tu niema rozporządzenia wykonawczego do ustawy o opiece nad muzeami.

Referat dra Grabowskiego jest punktem zwrotnym w zagadnieniu polityki muzealnej; uwzględnione są w nim dwa ważne mierniki dla muzeów: program i konserwacja. Mierniki te dają poznać, które muzea regjonalne pracują i czy pracują racjonalnie. W tej mierze jest dużo do zrobienia, bo warunki pracy są złe, a ustawy żywej niema. Ankieta, omówiona przez dra Grabowskiego, wypadła źle dlatego, że odpowiedzi muzeów regjonalnych nie były dostateczne. Poszło to znowu stąd, że kustoszów po muzeach niema, względnie jest ich bardzo mało, a wielu z nich niema pojęcia o muzeologji. Mówca podkreśla potrzebę urządzenia kursu dla tych kustoszów.

Dr. Grabowski stwierdza, że pieniądze u samorządów na cele muzeów się znajdą; chodzi tylko o postawienie ważności sprawy. Znajdzie się wiele takich samorządów, które pod naciskiem przejmą budżety muzealne, ale nie muzea.

Następnie dr. S. Sawicka, powołując się na zainteresowanie Zjazdu Poznańskiego konserwacją rycin i rysunków, zademonstrowała próbki materjałów, używanych w tym celu w Gabinecie Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie, referując sprawę następująco:

Zanim będą opracowane metody i wskazówki dla organizacji polskich Zbiorów Graficznych, ich układu, sposobów przechowywania, katalogowania etc. — nie od rzeczy może będzie podać kilka wskazówek praktycznych, opartych na dotychczasowem doświadczeniu i wyniku prób w tym kierunku czynionych. Sądząc z wielokrotnie kierowanych do Gabinetu Rycin zapytań, dotyczących materjałów używanych do prac konserwatorskich — sprawa ta jest aktualna, a przy obecnych ograniczeniach finansowych w budżetach muzeów i bibljotek z jednej strony i trudnościach, z jakiemi wobec panującego kryzysu walczy przemysł polski z drugiej — narzuca się konieczność ujednostajnienia i koordynacji zamówień w firmach polskich, produkujących potrzebne materjały. Mimo małego zapotrzebowania, jednak w szeregu wypadków starają się one zadośćczynić zamówieniom instytucyj naukowo-społecznych.

Dla celów racjonalnej konserwacji rycin potrzebny jest papier do restaurowania i zabezpieczania rycin, karton w różnych gatunkach do umieszczania na nim rycin i rysunków, następnie teki czy pudła dla ich przechowywania. Niestety dotychczasowe pertraktacje ze Związkiem Papierni Polskich, później z firmą „Centro-papier“ i większemi fabrykami nie dały pożądanych wyników. Produkcja kartonu w odpowiednich gatunkach dla zbyt małego zapotrzebowania się nie opłaca, a do większych formatów i grubszego kartonu maszyny nie są przystosowane. Wobec takiego stanu rzeczy Gabinet Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie karton do rycin, zwłaszcza używany na passe-partout, sprowadza dotąd z firmy wiedeńskiej: Friedheim & Sohn, Wien VII, Wimbergergasse 28. Natomiast dobre wyniki otrzymano z papierem czerpanym, odpowiednim do restaurowania starych druków, rycin i rysunków oraz do celów konserwacji. Lepiej też przedstawia się sprawa płótna na obciągnięcie tek i pudeł.

Prace nad badaniem papieru, tkanin i skór, odpowiednich do celów introligatorskich i restauratorskich oraz do racjonalnej konserwacji zabytków sztuki podjął od szeregu lat prof. B. Lenart w Warszawie. Od trzech lat badania te

prowadzi w swej pracowni w Bibljotece Narodowej. Dzisiaj już p. Lenart posiada całe archiwum próbek specjalnie przez wytwórnie krajowe dla niego wykonanych — z podaniem wyników, jakie dały one przy działaniu światłem, przy badaniu ich szkodliwości lub neutralności ze względu na zawartość w nich kwasów żrących. Prof. Lenart stawia za warunek bielenie tkanin, zarówno jak i papieru, bez użycia chemicznych środków gryzących, a więc najlepiej na słońcu.

Dziś już polecić można papier do restaurowania rycin i rysunków, zastosowany również przez p. Lenarta do przekładania minjatur w rękopisach i t. p. wyprodukowany przez Fabrykę Mirkowską. (Zarząd: Warszawa, Sienna 4). Jest on czerpany, niezawierający kwasów, bez znaków wodnych, o kolorze szarym w paru odcieniach, lecz nie sztucznie nadanym, a pochodzącym wyłącznie z surowca. Wielkość arkusza: 41 × 53 cm., cena za 1 ark. ok. 12 groszy (31 kg. — 1912 arkuszy — 226 zł. 30 gr.).

Tkaniny o barwnikach trwałych, odpowiednie do tek i opraw wyrabiają Zakłady Żyrardowskie (Centrala: Warszawa, Traugutta 6).

1) Płótno lniane, ciemno-popielate, cieńsze, nr. 512, szer. 84 cm. Cena za 1 m — 4 zł. 75 gr. To samo istnieje w kolorze ciemno-brązowym: Nr. 512 84 brąz. II.

2) Płótno lniane, ciemno-popielate, grubsze, nr. E 376, szer. 65 cm. Cena za 1 m. — 3 zł. 20 gr.

Tkaniny te znalazły już zastosowanie w Gabinecie Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie i w Bibljotece Narodowej. Dalsze próby i produkcja jest w toku; aby ją umożliwić, mimo tak niewielkiego dotąd zapotrzebowania — należy te wysiłki popierać. Przy zamawianiu jednak wprost w Zakładach Żyrardowskich trzeba się liczyć z tem, że dotąd niema tych tkanin w handlu detalicznym, należy więc jednorazowo zamówić większą ilość materjału lub złączyć kilka zamówień w jedno (zamówień na parę lub kilka metrów tkaniny fabryka nie może uwzględnić, trzeba zamówić całą sztukę. Sztuki materjału dostarczane dotąd do Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie zawierały po 30 lub po 60 m).

Skóry do opraw nowych, zarówno jak i do reperowania zabytkowych są również przedmiotem prób i badań prof. Lenarta. Materjału w postaci skór kozłowych i cielęcych dostarcza Średnia Szkoła Chemiczno-Garbarska w Radomiu (ul. Jacka Malczewskiego 41). Otrzymane wyniki są coraz lepsze — należy jednak wymagać dłuższego jeszcze garbowania i zwracać uwagę na konieczność unikania ostrych barw.

Wszelkich informacyj, dotyczących wyżej wymienionych materjałów, jak papier czerpany, płótno, skóry — odpowiednich do prac konserwatorskich — udzielić może Bibljoteka Narodowa w Warszawie (ul. Rakowiecka 6). O kartonie do rycin, rysunków, zwłaszcza cimeliów poinformować może Gabinet Rycin Bibljoteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Dr. Sawicka apeluje do muzeów o odpowiedź na ankietę o zbiorach graficznych w Polsce.

Przewodniczący wyraził następnie podziękowanie ks. Inf. Momidłowskiemu za odprawienie Mszy św. na intencję Zjazdu w dniu 24 b. m. przed obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej. Obecni przyjęli to oklaskami.

Następnie dr. Grabowski odczytał wnioski Sekcji Muzeów Regjonalnych, które przyjęto[1]).

[1]) Patrz str. 4–5 i 19.

Również przyjęto następujące wnioski Sekcji M. R., przedłożone przez dyr. Jodkowskiego:

Sekcja Muzeów Regjonalnych zwraca się Prezydjum Związku:

1) o ponowne wystąpienie z memorjałem do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w sprawie wstawienia do budżetów związków komunalnych stałej pozycji p. t. Subwencje dla muzeów regjonalnych,

2) o wystąpienie do Ministerstwa W. R. i O. P. z prośbą o ustalenie w porozumieniu z Departamentem Samorządowym Ministerstwa Spraw Wewnętrznych potrzeb budżetowych muzeów regjonalnych i lokalnych celem uzyskania odnośnych subencyj od związków komunalnych.

Wniosek kust. Osińskiego w sprawie ustawy o bibljotekach miejskich odesłano do Sekcji M. R.

Uchwalono następnie wnioski dyr. Hartleba, kust. Cieśli[1]) i dr. Grabowskiego[2]).

Dr. Sawicka zapytuje, czy nie możnaby obecnie przystąpić do zorganizowania pracowni restauratorskiej dla zbiorów graficznych, w której to sprawie Zjazd zeszłoroczny powziął odpowiednią uchwałę.

Dr. Przeworska odpowiada, że niema widoków realizacji tej sprawy.

Następnie po kilkuminutowej przerwie dokonano przez aklamację wyboru Zarządu, który na wniosek dyr. Hartleba wybrany został w składzie dotychczasowym, a mianowicie: przewodniczącym dyr. Kopera, wiceprzewodniczącymi: prof. Antoniewicz, dyr. Czołowski, oraz dyr. Lauterbach, skarbnikiem dyr. Tor, członkami Zarządu: X. dr. Bulanda, dyr. Dobrowolski, dyr. Jodkowski, dyr. Leśniowski, dyr. Pajzderski i dyr. Świencickyj, sekretarzem dr. Bocheński. Również Komisję Kontrolującą wybrano w dotychczasowym składzie: X. dr. Kruszyński, inż. Osiński i dr. Seweryn. Przewodniczącym Sekcji Muzeów Regjonalnych wybrano ponownie prof. Antoniewicza.

Na wniosek dyr. Czołowskiego uchwalił Zjazd wysłanie telegramu do prezydenta m. Krakowa dra Kaplickiego, następującej treści:

Dziesiąty Zjazd Delegatów Związku Muzeów w Polsce, odbywający się w Wilnie uchwalił na wniosek dyrektora Aleksandra Czołowskiego wyrazić Panu Prezydentowi gorące podziękowanie i głęboką wdzięczność za energiczne i skuteczne realizowanie sprawy budowy nowego gmachu Muzeum Narodowego i dotychczasową nad niem opiekę.

Następnie uchwalono, że Zjazd w r. 1935 odbędzie się w drugiej połowie czerwca w Toruniu i Bydgoszczy.

Uchwalono gorące podziękowanie Komitetowi Wileńskiemu za tak gościnne zorganizowanie i podejmowanie Zjazdu, w szczególności dziękowano owacyjnie pp. kust. Brensztejnowi, prof. Gostkowskiemu, dr. Lorentzowi, dyr. Łuckiewiczowi, prof. Morelowskiemu, mgr. Znamierowskiej-Prüfferowej, ks. dr. Śledziewskiemu i dr. Cehak-Hołubowiczowej.

Na zakończenie na wniosek inż. Osińskiego wyrażono podziękowanie za przewodnictwo Zjazdu dyr. Koperze. Zaś na wniosek dyr. Leśniowskiego wyrażono podziękowanie sekretarzowi. Na tem zamknięto posiedzenie i obrady Zjazdu.

Nazajutrz dnia 26 czerwca uczestnicy Zjazdu wzięli udział w wycieczce do Trok, gdzie zwiedzili ruiny zamków: lądowego i na wyspie, osadę Karaimską i kościół farny, pod kierownictwem konserwatora dra Lorentza. Wieczorem tegoż

[1]) Patrz Protokół obrad Sekcji Muzeów histor.-artyst. — str. 21.

[2]) Patrz str. 13.

dnia odjechali uczestnicy Zjazdu do Grodna, gdzie nazajutrz dnia 27 czerwca zwiedzili Miejskie Muzeum Przyrodnicze, w którem zostali powitani przez prezydenta miasta p. Kazimierza Sulistrowskiego. Następnie zwiedzono pod kierownictwem dyr. Jodkowskiego niektóre zabytki miasta, Stary Zamek Królewski, teren prac wykopaliskowych z odkrytemi w r. 1932 i 1933: świątynią z XI w., teremem książęcym z XII w., resztkami zabudowań drewnianych z XII—XIII w., kaplicą zamkową z drugiej połowy XIII w. i murem obwodowym z czasów Witolda. Zwiedzono wreszcie grodzieńskie Muzeum Państwowe.

O godz. 15·30 podejmował prezydent miasta p. K. Sulistrowski uczestników Zjazdu objadem, poczem zwiedzono ogród zoologiczny, oraz resztę zabytków architektonicznych miasta wraz ze świątynią na Kołoży. Wieczorem Zjazd rozwiązał się.

Sekretarz: Przewodniczący:

Dr. Zbigniew Bocheński m. p. *Prof. Dr. Feliks Kopera* m. p.

PROTOKÓŁ

Z POSIEDZENIA SEKCJI MUZEÓW REGJONALNYCH ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

ODBYTEGO W DNIU 24/VI. 1934 R. PODCZAS OBRAD W WILNIE X ZJAZDU ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE.

Obecni: prof. dr. Wł. Antoniewicz, mgr. W. Ber (Warszawa); dr. G. Chmarzyński (Toruń); dr. J. Grabowski (Stanisławów); dyr. J. Jodkowski (Grodno); dyr. Kobryński (Kołomyja); inż. K. Osiński (Przemyśl); dr. J. Pasternak (Lwów); prof. A. Stoffel (Tarnopol); L. Wilkoński (Sandomierz); mgr. M. Znamierowska-Prüfferowa (Wilno).

Po otwarciu posiedzenia przez przewodniczącego Sekcji prof. W. Antoniewicza, odczytał protokół z poprzedniego Zjazdu dr. J. Grabowski. Przy czytaniu protokółu prof. W. Antoniewicz objaśnił dodatkowo, że — o ile mu wiadomo — p. Wojewodowie są gotowi do przyjścia muzeom z pomocą. Należy więc z tego skorzystać i zainteresowane muzea winny wnosić gdzie należy umotywowane podania o zasiłki. Protokół został przyjęty.

Następnie potoczyła sie dłuższa dyskusja w której zabrał głos inż. Osiński, wątpiąc w to, by pp. Wojewodowie rozporządzali odpowiedniemi na cele muzealne funduszami. Przewodniczący wyjaśnił, że istnieją między innemi fundusze przeznaczone na cele kultury i oświaty. Również na dalszą uwagę inż. Osińskiego, że warto byłoby się zwrócić do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z prośbą o poparcie potrzeb muzeów regjonalnych, przewodniczący oznajmił, że podanie takie Zarząd Związku Muzeów wysłał w swoim czasie. P. J. Jodkowski zaznaczył, że nie należy zakładać rąk, lecz postarać się by Ministerstwo Spraw Wewnętrznych ponowiło swoje wezwania do Województw. Dlatego trzeba ponownie prosić Zarząd Związku o zwrócenie się do p. Wiceministra Korsaka, ażeby zostały wysłane do pp. Wojewodów pisma w formie okólnika z zaleceniem popierania finansowego muzeów. W związku z tem winny muzea nadesłać Zarządowi Związku swe budżety i dezyderaty w sprawie subwencji. Wówczas Zarząd Związku prześle wnioski do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Należałoby to zrobić zbiorowo i postarać się o opinję i poparcie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Trzebaby również dotrzeć z takiemi samemi materjałami do Zjazdów Wojewodów i Starostów.

Dr. J. Grabowski uważa, iż najważniejszą rzeczą jest umiejętność zainteresowania sprawami muzeum danego Wojewodę. Sprawy wojewódzkie są nieraz wyłącznie w ręku Wojewody. Trzeba, by Wojewoda widział w subsydjowaniu muzeum również i własny interes administracyjny. Można użyć jednej i drugiej drogi, ale jest często tak, że trudno, by wszystkie muzea subwencjonował Wo-

jewoda na swoim obszarze. Dużo może tu zrobić opinja Ministerstwa W. R. i O. P. Subwencjonowanie winno iść zgodnie z potrzebą muzeów i fachową umiejętnością kustoszów. Należałoby subwencjonować dane muzeum nie dlatego, że ono prosi, lecz dlatego, że jest ono warte tego i że pilną jest sprawa jego ratunku.

Dyr. J. Jodkowski proponuje jako najlepszą dwutorowość. Dr. G. Chmarzyński dodaje, że konserwator wojewódzki jest też drogą, gdyż musi dać swoją opinję.

Dyr. J. Jodkowski uważa, że owszem konserwator mógłby dawać opinję, ale w danym wypadku, gdzie chodzi o opinję, by wstawić do budżetu pewną pozycję, należy poprzestać na zdaniu Ministerstwa W. R. i O. P., bo sprawa mogłaby się skomplikować i minąć z celem.

Dyskusję zakończono następującemi uchwałami:

1) Prosić Zarząd Związku Muzeów w Polsce o zajęcie się sprawą rozesłania okólnika do pp. Wojowodów.

2) Skoncentrować materjały budżetowe: a) w Związku i b) przy Oddziałach oświaty województw.

3) Wnioski poprzeć opinją Ministerstwa W. R. i O. P. Pozatem jako wskazane poleca się, by muzea kołatały od dołu z poparciem starostów do wojewodów, niezależnie od powyżej wspomnianych poczynań z góry.

Następnie zebrani jednogłośnie wybrali nowy Zarząd Sekcji Muzeów Regjonalnych Związku Muzeów w Polsce w składzie następującym: przewodniczący prof. dr. Wł. Antoniewicz, wiceprezes dyr. J. Jodkowski i sekretarz dr. J. Grabowski.

Na tem zakończono obrady.

Sekretarz: *Dr. Józef Grabowski* m. p.

Przewodniczący: *Prof. Dr. Wł. Antoniewicz* m. p.

PROTOKÓŁ

OBRAD SEKCJI MUZEÓW HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH,

ODBYTYCH W RAMACH X ZJAZDU „ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE“ W DNIU 25 CZERWCA 1934 R. W LOKALU TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK W WILNIE.

Przewodniczący Zjazdu dyr. Kopera zagaił obrady, nawiązując do uchwał Zjazdu Poznańskiego w kierunku utworzenia w ramach Związku sekcyj, w których pracować mają muzea pokrewnego typu. Obecne zebranie jest pierwszem zebraniem Sekcji Muzeów Historyczno-Artystycznych. Uczestniczą w niem delegaci muzeów tego typu oraz ci, których sprawy, omawiane na Sekcji, mogą zainteresować.

Przewodniczącym Sekcji wybrano na wniosek dyr. Hartleba dyr. Pajderskiego, wiceprzewodniczącym dra Komornickiego, funkcję sekretarza powierzył przewodniczący drowi Bocheńskiemu.

Kustosz Mękicki wygłosił referat p. t. Konserwacja i ekspozycja broni zabytkowej [1]), ilustrując go fotografjami, rysunkami i oryginalnemi okazami.

W dyskusji dr. Bocheński podkreślił wartość referatu i wyraził życzenie, aby w jaknajszerszej formie mógł ukazać się w Pamiętniku Muzealnym; mówił następnie o zbiorach broni zabytkowej w Muzeum Narodowem w Krakowie i o pracowni konserwacji tej broni, czynnej tamże od roku pod kierunkiem znakomitego znawcy p. Ksawerego Sarjusz Zaleskiego, ilustrując swe wywody oryginalnemi okazami, zakonserwowanemi w tejże pracowni.

Dr. Komornicki nawiązuje do niektórych szczegółów sposobu konserwowania broni, poruszonych w referacie; zauważa, że zamiast oliwy z oliwek pożyteczniejsze jest używanie oliwy kościanej, odpowiednio odczyszczonej przez amoniak od śladu kwasu siarkowego. Carborundum, stosowany z oliwą, to ostatni wyraz techniki restauratorskiej.

Dr. Świerz-Zaleski ma zastrzeżenia co do sposobu wystawienia broni, stosowanego w muzeach lwowskich; stwierdza, że właściwie żadne muzeum nie dało pod tym względem szczęśliwego rozwiązania.

Dyr. Czołowski wspomina, że wojna zadała wielki cios zbiorom broni w Polsce, które w dużej części przepadły. We Lwowie jednak prywatne kolekcje broni zabytkowej znalazły ochronę w muzeach, którym Moskale zagwarantowali bezpieczeństwo. Wiele też z tych okazów pozostawili potem właściciele w muzeach.

Prof. Antoniewicz podkreśla ważność konserwacji broni dla archeologów. Wspomina o skutecznem stosowaniu elektrolizy i przegotowywaniu w parafinie. Okazy powinny być wystawiane w kloszach, tak, aby je ze wszystkich stron

---

[1]) Patrz str. 23.

można oglądać. Mówca zauważa, że rzadko spotyka się tak rzeczowy i logiczny układ zbrojowni, jak właśnie w muzeach lwowskich. Oprócz katalogów winny być sprzedawane przewodniki po zbrojowniach, uwzględniające także okolicznościowo szersze zagadnienia z dziedziny bronioznawstwa. Przy ekspozycji broni winny być ze względów estetycznych i rzeczowych uwzględnione także portrety, obrazy batalistyczne i inne przedmioty, pozostające w pewnym związku tematowym z okazami uzbrojenia.

Mgr. Znamierowska-Prüfferowa zapytuje, jak się przedstawiają zbiory broni kłusowniczej i jak się okazy broni znakuje.

P. Gebethner stwierdza, że w warszawskiem Muzeum Wojska jest uwzględniony cały szereg postulatów, wysuniętych w referacie kust. Mękickiego. W urządzeniu przeważa systematyka nad dekoracją, przedmioty są umieszczone w szklanych gablotach, porządek jest chronologiczny z uwzględnieniem portretów i t. p. obrazów oraz pamiątek.

Kust. Mękicki odpowiada na pytania mgr. Znamierowskiej-Prüfferowej, że broń kłusownicza znajduje się w zbiorach lwowskich, ale w b. małej ilości (strzelba w kształcie gałęzi), broni myśliwskiej natomiast jest dużo. Co do znakowania, to najlepsze są małe blaszki metalowe z wyciśniętym numerem, jakie są stosowane w Muzeum Narodowem w Krakowie.

Na tem dyskusję zakończono.

Dyr. Hartleb wygłosił referat p. t. Muzea i wystawy czasowe, jako czynnik rozwoju kultury artystycznej[1]) i przedłożył następujący wniosek:

Dziesiąty Zjazd Delegatów Zw. M. P. uchwala, że z wystaw czasowych należy sporządzać fotografje objektów wystawowych możliwie wszystkich wzgl. wybranych. Jeden egzemplarz należy przesyłać do Centr. Biura Inwentaryzacyjnego w Wydziale Sztuki Min. W. R. i O. P.

Następnie kust. Cieśla wygłosił referat p. t. Zbiory muzealne a szkolnictwo[2]) i przedłożył wnioski:

X Zjazd Delegatów Zw. M. P., uznając znaczenie zbiorów muzealnych dla szkół ogólnokształcących i zawodowych, uprasza Prezydjum o zorganizowanie prac około programowej współpracy ze szkolnictwem zapomocą: 1) przygotowania i wydania publikacji o metodycznem korzystaniu z muzeów jako ośrodków naukowych i wychowawczych, 2) urządzania dla młodzieży wykładów popularnych ze szczególnem uwzględnieniem zabytków dawnej i współczesnej kultury artystycznej na terytorjum naszej Rzeczypospolitej, 3) nawiązania kontaktu z organizacjami zawodowemi nauczycieli, zwłaszcza ze Związkiem Nauczycielstwa Polskiego.

W dyskusji mgr. Znamierowska-Prüfferowa mówi o żywym kontakcie muzeów wileńskich ze szkołami. Są wykłady dla maturzystów, poruszające zagadnienie ochrony kultury ludowej. Kontakt ze szkołami istnieje za pośrednictwem Kół Krajoznawczych i Harcerstwa.

Kust. Brensztejn podnosi, że szkoły wileńskie zwiedzają corocznie Muzeum Towarzystwa Przyj. Nauk systematycznie klasami.

Dr. Komornicki zauważa, że sprawa kontaktu muzeów ze szkołami nie przedstawia problemu trudnego. W krakowskich muzeach można ciągle obser-

[1]) Patrz str. 42.

[2]) Autor nie dostarczył rękopisu referatu, który wobec tego nie mógł być wydrukowany w niniejszym zeszycie.

wować tłumy wycieczek szkolnych. Niema obawy o to, aby — gdy chodzi o muzea o założeniach naukowych — nauczycielstwo nie było do tego przygotowane. Oczywiście konieczna jest także w tym kierunku współpraca kustosza, aby to przygotowanie pogłębić. W muzeach jednak o charakterze artystycznym sprawa jest trudniejsza, bo przygotowanie nauczycielstwa z zakresu historji sztuki jest jeszcze niedostateczne. Sprawa ta będzie poruszona na innem miejscu. Jednym z głównych celów sztuki jest, aby zachwycała. Oprowadzający winien więc przed dziełem sztuki obudzić u słuchaczy to, co się może zakończyć zachwytem. Tego jednak nieda się nauczyć. Można tylko obudzić pewne odczucie dla dzieł sztuki.

Dyr. Kopystiański stwierdza aktualność problemu, poruszonego przez prelegenta; zwraca uwagę na przeszkody w zwiedzaniu muzeów przez szkoły, w szczególności na czas otwarcia (przedpołudniem szkoły zwiedzać nie mogą). Należy więc otwierać muzea dla szkół także i popołudniu. Konieczne są przystępne wydawnictwa dla korzystania z poszczególnych działów zbiorów danego muzeum. Wskazane jest wreszcie urządzanie pogadanek dla nauczycieli.

Kust. Osiński mówi o kontakcie ze szkolnictwem na terenie Muzeum Narod. Ziemi Przemyskiej, o kursach dla nauczycieli, o tem wreszcie, że szkoły wiejskie z okolicy przyjeżdżają celem zwiedzenia Muzeum, czego przedtem nie było. Mówca podkreśla konieczność podjęcia ze strony muzeów kontaktu z Kuratorjami.

Kust. Cieśla na zakończenie dyskusji stwierdza, że obarczanie młodzieży szkolnej kwestjonarjuszami z pewnych obcych jej zagadnień jest egoistyczne. To mało, że szkoły przychodzą do muzeów, trzeba jeszcze, aby muzea zrezygnowały ze swej izolacji i zbliżyły się do szkoły przez odpowiednie spopularyzowanie wiedzy. Zainteresowanie nauczycielstwa muzeami istnieje oddawna. We Lwowie są także kursy dla nauczycieli. Mówca widział dużo wycieczek szkolnych, nieumiejętnie oprowadzanych, gdyż oprowadzający wychodził z fałszywego punktu zapatrywania, że dzieci muszą wszystko obejrzeć. Referent nie uważa za konieczne podawanie wszystkich wiadomości, które mają związek z rozwojem form artystycznych, podkreśla, że zanim zacznie się oddziaływać na młodzież emocjonalnie, należy ją przedtem przysposobić do ewentualnego odczytywania objektów.

Na tem zakończono dyskusję i posiedzenie.

Sekretarz: *Dr. Zbigniew Bocheński* m. p.

Przewodniczący: *Dr. Nikodem Pajzderski* m. p.

RUDOLF MĘKICKI
Kustosz Muzeum Narodowego im. Kr. Jana III. we Lwowie.

KONSERWACJA I EKSPOZYCJA BRONI ZABYTKOWEJ.

Broń zabytkowa była u nas zawsze bardzo lubianym objektem kolekcjonerstwa zarówno w zbiorach publicznych jak i prywatnych. Nic więc dziwnego, że mimo wielkie spustoszenia, jakie w dziale broni zrobiły czasy zaborcze, dochowała się do naszych czasów spora ilość dawnej broni, świadczącej o naszej świetności w minionych wiekach i ilustrującej dobitnie w pierwszym rzędzie naszą przeszłość bojową.

Najgłówniejszem zadaniem chwili obecnej w tym dziale jest zgromadzenie w muzeach rozprószonych dotąd w rękach prywatnych okazów broni, aby dorobek nasz w tym zakresie możliwie powiększyć. Drugiem niemniej ważnem zadaniem jest konserwacja okazów, której celem ostatecznym winno być przekazanie ich potomności w stanie jaknajlepszym.

Zły stan zachowania broni jak wogóle wszystkich zabytków jest wynikiem przeważnie nieumiejętnej konserwacji. W potocznej mowie zwalamy krótko winę na czas. Istotnie on to pozostawia na wszystkich zabytkach, a więc i na broni swe niszczące ślady. W korzystnych warunkach broń jednak, jako wykonana z metalu, a więc z materjału względnie silnego i trwałego była na wszelkie uszkodzenie dość odporna. Inaczej przedstawia się sprawa z bronią uszkodzoną wskutek wilgoci lub pochodzącą z wykopaliska. Taką broń, aby przekazać potomności musimy doprowadzić o ile możności do pierwotnego wyglądu, niczego jednak w zasadzie nie dodając. Celem bowiem konserwacji broni jest powstrzymanie zmian, jakie z biegiem lat zaszły z różnych przyczyn w wyglądzie broni, względnie zachowanie jej w takim stanie, aby żadne szkodliwe zmiany dalej nie powstawały.

KONSERWACJA.

Najważniejszą rzeczą dla zbioru broni jest odpowiednie pomieszczenie. Głównym bowiem materjałem, z którego wykonane są zbroje i uzbrojenie jest żelazo, przerobione na stal. Żelazo już w gotowych wyrobach ma jeszcze różne mineralne domieszki, które w nieodpowiednich warunkach powodują jego niszczenie. Niszczeniu takiemu sprzyja w pierwszym rzędzie wilgoć. Dlatego pomieszczenie na zbrojownię musi posiadać następujące warunki: 1) być zupełnie suche, 2) nie znajdować się po słonecznej stronie. Pozatem musimy pamiętać o tem, aby temperatura zewnętrzna nie miała bezpośredniego wpływu na temperaturę wnętrza. Rzecz tę najlepiej zbadać z wiosną, kiedy zaczynają się pierwsze słoneczne dnie. Jeżeli zbrojownia jest opalana, to należy dbać zawsze o równomierne i powolne ogrzewanie. Nie należy nigdy przerywać palenia na czas dłuższy.

W zbrojowniach, w zimie stale nieopalanych, broń konserwuje się naogół dobrze, o ile ani para ani ciepłe powietrze z zewnątrz nie mają dostępu. Ilość pary, powstałej przy zwiedzaniu takich nieopalanych sal nie ma widocznego wpływu na wystawioną broń. W razie pojawienia się rdzy na broni należy zbadać jej przyczynę. W wielu wypadkach przyczyną tego jest wilgoć choćby jednej ściany. Ścianę taką należałoby izolować asfaltem, a wilgoć zniknie przynajmniej od wewnątrz i broń przestanie rdzewieć.

Drugą przyczyną rdzewienia i to niezależną od najbardziej suchego pomieszczenia jest tak niestety powszechnie u nas „zwiedzanie rękami". Nie jest to nawet zwyczaj, właściwy jedynie młodzieży szkolnej, gdyż i dorośli nie mogą się obejść bez dotknięcia oglądanego przedmiotu, mimo rozmieszczonych wszędzie tabliczek, że przedmiotów dotykać nie wolno.

Broń dotknięta nawet suchą ręką otrzyma niezawodnie po kilku już dniach daktyloskopiczne odbicie rdzawego koloru „klienta" muzeum.

Trzecią przyczyną rdzewienia jest niedostateczne oczyszczenie z rdzy przedmiotu nowonabytego, przed zawieszeniem go na ścianie.

Najważniejszą więc kwestją przy konserwacji broni jest zabezpieczenie jej przed zabójczem działaniem rdzy. Wszystkie też przedmioty żelazne zanim zostaną wystawione w salach muzealnych muszą być wolne od najmniejszej choćby ilości rdzy i tak zabezpieczone, aby do powtórnego rdzewienia nie dopuścić.

Niemniej szkodliwie działa na broń masowe zwiedzanie wycieczek zimową porą, lub w lecie, ale w zmoczonych deszczem ubraniach, a także zmywanie podług lub posadzek wodą. To ostatnie, od czasu do czasu konieczne, musi się odbywać przy otwartych na przestrzał oknach i o ile możności nie w czasie wczesnej wiosny ani w jesieni, nie wspominając już wcale o zimie.

W XVII wieku na Zachodzie i u nas powlekano broń (głównie w arsenałach) rodzajem rzadkiego werniksu, czemś w rodzaju dzisiejszego lakieru damarowego, aby broń ochronić od rdzy. Dla celów ówczesnych, kiedyto zbroje i broń były sprzętami użytkowemi, było to dobre. Dziś stosować tego nie można, gdyż broń otrzymałaby brzydki świecąco-śliski wygląd, a zakonserwowaniu przedmiotu nie wieleby to pomogło.

Pokrywanie broni tłuszczami (jak oliwa zwyczajna i jadalna oraz tłuszcze mineralne) nie zabezpiecza na dłuższy czas żelaza od rdzy, a może natomiast rdzewienie nawet spowodować wskutek jełczenia i rozkładu tłuszczu.

Broń dobrze oczyszczona i umieszczona w suchych salach na wieszakach, sztelarzach i stopniach z dobrze wysuszonego miękkiego drzewa, nie wymaga nawet napuszczania tłuszczami. Podkładki pod broń z drzewa dębowego, zwłaszcza świeżego, są dla żelaza i mosiądzu wręcz zgubne. Również wszelkie wyścielanie gablot materją napuszczoną barwami mineralnemi powoduje oksydowanie metalu, głównie srebra.

Objekty, wolno wiszące muszą być od czasu do czasu badane, aby stwierdzić czy nie tworzy się na nich rdza. Młodą rdzę bowiem bardzo łatwo usunąć. Oczyszczenie przedmiotu z rdzy nie należy w wielu wypadkach do rzeczy łatwych i o ile ma być wykonane bez uszkodzenia przedmiotu wymaga praktycznej umiejętności i cierpliwości. W pierwszym rzędzie zaznaczyć trzeba, że istnieje bardzo wiele sposobów usuwania rdzy. Każdy z nich może być dobry, o ile będzie odpowiednio zastosowany. Zależne to będzie w dużym stopniu od tego, kto czyszczenie przeprowadza lub kto niem kieruje.

Przeważna część broni, która dostaje się w ręce pracownika muzealnego, jest w stanie wymagającym żmudnej pracy nad jej oczyszczeniem i zabezpieczeniem od zniszczenia.

Podając poniżej kilka przepisów czyszczenia i usuwania rdzy zaznaczamy, że nie są one ani nowe, ani jedyne; są natomiast łatwe, w wielu muzeach wypróbowane i praktycznie stosowane. Nie wynika z tego, aby inne sposoby nie mogły być użyte, o ile praktyka wykazała również ich zalety.

Zanim przystąpimy do oczyszczenia przedmiotu z rdzy musimy mu się przyglądnąć, by ocenić czy rdza wżarła się głęboko w zdrowe żelazo, czy też jest tylko powierzchowną. Najprostszym sposobem rozpuszczamy rdzę przez dłuższą kąpiel przedmiotu w nafcie. Można też miejsce pokryte rdzą zakropić oliwą, nie używając na razie szmirglu[1]). Rdza rozpuszcza się tak w nafcie jak i w oliwie, którą należy zetrzeć po kilku dniach i znowu w razie potrzeby natrzeć świeżą oliwą i czekać cierpliwie aż rdzawa plama zupełnie zniknie. Gdy mimo takich kilkakrotnych zabiegów ukaże się zagłębiona czarniawa plama (bruzda), jest to dowodem, że żelazo zostało nadgryzione przez rdzę. Z takich bruzd należy za wszelką cenę najmniejsze nawet ślady rdzy usunąć. Samych bruzd nie należy jednak w żadnym wypadku zeszlifowywać, gdyż zniekształcilibyśmy sam okaz.

Głównie (klingi) mieczów, szabel, szpad są zwyczajnie najłatwiejsze do oczyszczenia. Znacznie trudniej jest oczyścić n. p. tarcze i to szczególnie takie, które mają od strony wewnętrznej podbicie z materji, t. zw. podkładkę. Strona wewnętrzna bywa zwyczajnie pokryta obficie rdzą. Aby ją usunąć trzeba delikatnie i umiejętnie odjąć podkładkę, oczyścić płaszczyznę z rdzy, a następnie tę podkładkę zpowrotem przymocować.

Gładkie płaszczyzny na zbrojach czyścimy z rdzy przez zanurzanie lub obfite i częste napuszczanie naftą. Zbroje współcześnie czernione, lub trawione i napuszczane czarną farbą nie powinne być odczyszczane naftą, gdyż działa ona szkodliwie na czerń, zapełniającą zagłębienia.

Zbroje lub pancerze białe czyli polerowane powinne być zachowane o ile możności w takim stanie, w jakim je używano. Można więc z nich zdjąć śmiało brud i poczernienie od narosłego na tłuszczu kurzu. Nie należy jednak w tem postępowaniu przesadzać, lecz oczyszczenie doprowadzić najwyżej do matowo-białego połysku.

Do czyszczenia pancerza na biało musimy użyć szmirgla, który mieszamy z oliwą, rozprowadzamy drewienkiem i nacieramy dany pancerz, prowadząc drewienko zawsze równolegle, gdyż ślady czyszczenia nie powinny się przecinać. Przy takiem czyszczeniu pamiętać należy, że zadaniem naszem jest pancerz oczyścić na biało, a nie polerować do uzyskania lustrzanego połysku. Wszelki połysk popsułby tylko czyszczony okaz.

---

[1]) Szmirgiel (szmergiel) jest to nazwa korundu drobnoziarnistego w proszku, cenionego jako materjał szlifierski.

Plamy rdzawe na stali niebiesko, czarno lub brunatno szmelcowanej (brunirowanej) nie dadzą się usunąć bez większego lub mniejszego nadwerężenia miejsca, leżącego obok rdzawej plamy. Miejsce, z którego mamy usunąć rdzę nacieramy ostrożnie dość ostro zakończonem drewienkiem orzechowem, nałożywszy na nie małą ilość zmieszanego z oliwą szmirglu. Niektórzy znawcy i konserwatorowie broni zagranicą (n. p. Winkler) radzą, aby przedmioty barwnie szmelcowane, a bardzo poplamione wpierw całe oczyścić (t. zn. nie oglądać się na szmelcowanie) a następnie na nowo zaszmelcować. Abstrahując od tego, że szmelcowanie nowe jest łatwe do rozpoznania nawet dla laika i musi razić, gdy jest wykonane na zabytkowym okazie, sprzeciwia się ono przedewszystkiem zasadom racjonalnej konserwacji i nie powinno być w broni zabytkowej nigdy stosowane.

Przy wykopaliskach, na których często jest gruba warstwa rdzy zrosłej z ziemią zaleca się usunięcie jej przez spalanie. Dzieje się to w następujący sposób: przedmiot pochodzący z wykopaliska trzymamy obcęgami w ogniu n. p. nad płomieniem gazowym, aby się rozgrzał. Przy (stali) hartowanem żelazie n. p. przy główniach należy być ostrożnym, gdyż przy za mocnem ogrzaniu ucierpieć może trwałość pierwotna stali. Po zupełnem ostygnięciu przedmiotu rdza staje się miękką, mączną i można ją lekko usunąć szczotką drucianą. Aby jednak usunąć jeszcze rdzę gnieżdżącą się w zagłębieniach i bruzdach należy przedmiot pociągnąć oliwą zwyczajną i opalić go powtórnie. Następnie, również po ostygnięciu szczotkujemy dany okaz mieszaniną z oliwy i szmirglu, którą to mieszaninę nakładamy szczotką ze szczeciny, wkońcu wycieramy przedmiot wełnianem suknem. Przy broni siecznej, a więc szablach, rapierach, pałaszach, które muszą zachować swą elastyczność, nie należy ich natychmiast opalać. Należy je wpierw ogrzać do temperatury mniejwięcej ciała i włożyć do kąpieli z rozcieńczonego kwasu siarczanego (9 części wody na 1 część kwasu); przy bardzo silnej rdzy można rozczyn wzmocnić do 3 części kwasu. W takiej kąpieli winien przedmiot pozostać przez kilka godzin. Rozmiękczoną w ten sposób rdzę spłókujemy w czystej wodzie, wysuszamy, a następnie oczyszczamy twardą szczotką (n. p. z morskiej trawy). Dla bezpieczeństwa każdy przedmiot po kąpieli w powyższym rozczynie powinien być właściwie wygotowany w wodzie.

Tu dodać muszę nawiasowo, że stal da się rozróżnić od żelaza najlepiej w ten sposób, gdy na gładką powierzchnię przedmiotu

z jednego z tych metali opuścimy kroplę rozcieńczonego kwasu siarkowego lub azotowego. Gdy na powierzchni pokaże się plama czarna, to wtedy okaz jest ze stali, jeżeli natomiast plama jest zielonkawa i da się zmyć lekko wodą, to przedmiot dany jest z żelaza.

Wykopaną broń możemy też wpierw kąpać w czystej wodzie tak długo, aż ziemia czy glina zupełnie rozmoknie i odpadnie z cząsteczkami rdzy. Przedmiot musi leżeć na dwu klockach drewnianych lub metalowych; może być też zawieszony na drucie. Woda musi być zmieniana kilkakrotnie i to tak często, aż straci ona swój mętny wygląd i stanie się znowu przeźroczysta. Mały dodatek alkoholu działa również dobrze. Taka procedura czyszczenia jest wprawdzie długa i może trwać czasem tygodniami, jest jednak przy bardzo nadniszczonych przedmiotach rękojmią zachowania stanu, w jakim przedmiot doszedł do naszych czasów. Rdzę, którąby pozostała ewentualnie w bruzdach usuwamy szczotką ew. z użyciem szmirglu.

Drugi sposób, znacznie szybszy, przeprowadzamy następująco: W odpowiedniem naczyniu rozpuszczamy w zwykłej wodzie sodę żrącą w stosunku 10 dkg. sody na 1 litr wody. Gdy soda rozpuści się zupełnie, możemy w tym rozczynie zanurzyć dany przedmiot.

Przedmiot taki, który ma być oczyszczony z rdzy, owijamy przedtem gęsto (jakby tasiemką) paskiem z cienkiej blachy cynkowej o szerokości 1 cm, a grubości niżej 0'5 mm, poczem wsadzamy go do powyższego rozczynu i zostawiamy go w nim zależnie od stanu zardzewienia, nie dłużej jednak jak 24 godzin. Gdy przedmiot wyjmiemy z rozczynu, usuwamy pasek blaszany (o ile on sam się nie rozpadł) i oczyszczamy go dokładnie szczotką twardą lub drucianą pod bieżącą wodą. Po dokładnem oczyszczeniu szczotką zostawiamy przedmiot w czystej wodzie przez kilka (6 — 8) godzin. Po wyjęciu z wody opalamy go nad płomieniem gazowym lub spirytusowym, następnie zanużamy w gotującej się parafinie, aby się powlekł cienką jej warstwą. Gdy parafina na przedmiocie ostygnie możemy przetrzeć przedmiot suknem lub miękką szczoteczką.

Dokładne przeprowadzenie takiego zabiegu zabezpiecza w zupełności okaz od dalszego rdzewienia.

Przy broni palnej oprócz zewnętrznego oczyszczenia wszystkich części metalowych należy pamiętać o wnętrzu rury czyli lufy, o mechaniźmie zamka, a wkońcu o łożu i przykładzie.

Do oczyszczenia zardzewiałej broni palnej lub jej części używamy również bardzo miałkiego szmirglu, mieszając go z oliwą i nakładając tę mieszaninę na metal. Płaskie drewienko orzechowe

w kształcie pilnika służy nam teraz do roztarcia mieszaniny, a raczej do jej rozprowadzenia.

Gdy plamy rdzy są już słabsze, mniej widoczne, powlekamy przedmiot czystą oliwą, nacierając drewienkiem dalej. Przedtem w razie potrzeby, można jakąś grubszą narośl rdzawą usunąć delikatnie mosiężną blaszką, a następnie cierpliwie czyścić jak wyżej. Wycieranie broni suknem, co przeprowadzamy na samym końcu, musi być w jednym i tym samym kierunku.

Pozostałości przy czyszczeniu szmirglem, szczególnie w gwintach należy starannie oczyścić, aby następnie, przy użyciu broni, nie wycierały się gwinty, osie i t. p. Bardzo zabrudzone zamki od strzelb dajemy wpierw do kąpieli z salmiaku, benzyny lub nafty.

Czyszczenie zardzewiałych kolczug odbywa się u nas w ten sposób:

Brud zewnętrzny rozpuszczamy amoniakiem, rdzę usuwamy szczotką drucianą, a potem kolczugę opalamy. Plecionkę więc kółeczkową rozgrzewamy do niebieskiej barwy, następnie powlekamy ją oliwą lub łojem i znowu ogrzewamy, póki warstwa tłuszczu nie zniknie. Metal po takiem wypaleniu powinien otrzymać barwę prawie czarną; wygląd szary jest dowodem za silnego grzania. Jeżeli okaże się, że oliwa nie dostała się do wszystkich miejsc to należy plecionkę jeszcze raz przeszczotkować, a następnie powtórnie ograć i opalić. Po usunięciu w ten sposób rdzy należy przywrócić kolczudze jej barwę pierwotną, właściwą. Chcąc mieć kolczugę o stalowym połysku wystarczy przeszczotkować ją oliwą i szmirglem. Jeżeli pragniemy nadać jej barwę czarno-niebieską musimy usunąć wpierw oliwę, a następnie tak silnie ogrzać (rozpalić) aż kółka otrzymają barwę niebieską. Czyszczenie gorącym piaskiem, jak to się działo w minionych wiekach, albo wygotowywanie w ługu nie jest wskazane, gdyż przy obu sposobach nie możemy oznaczyć czasu, w którym zdrowe części żelaza nie zostaną naruszone.

Broń powyższemi sposobami oczyszczona może być przechowywana w suchych i wolnych od kurzu ubikacjach zupełnie spokojnie, bez pociągania jej oliwą, naftą lub wazeliną. Pamiętać jednak należy, aby nie otwierać okien w porze deszczowej ani nie szorować podłóg w salach przeznaczonych na pomieszczenie broni. Nie należy też chwytać broni gołą ręką, choćby najbardziej suchą.

Jeżeli wskutek nieprzestrzegania tego powstaną czerwone plamy rdzy, należy je natychmiast napuścić oliwą prostą lub jeszcze lepiej jadalną i przez pewien czas zostawić, a następnie dobrze przetrzeć

sukienkiem, flanelą lub miękką szczotką. Gdyby to nie pomogło, można plamę taką usunąć szmirglem. Dla tego celu suchy szmirgiel rozciera się zupełnie miałko i wsypuje do płóciennego woreczka. Woreczek potrząsamy tak długo, aż przez pory jego wytrzęsiemy miałki szmirgiel. Grubszy szmirgiel, który pozostał w woreczku dalej rozcieramy i przetrząsamy przez woreczek. Tylko tym sposobem można uzyskać delikatny środek do czyszczenia, który nie pozostawia rysów.

Powlekanie żelaza „zaponem“ może nastąpić tylko po gruntownem oczyszczeniu i wysuszeniu danego przedmiotu; „zapon“ musi schnąć wtedy w temperaturze 80^0 C. Nakładanie „zaponu“ pędzlem musi być robione niezwykle starannie i równomiernie, gdyż w przeciwnym razie miejsca „zaponem“ pokryte będą widoczne swą lekko żółtawą barwą, szczególnie na czystej broni o szaro-srebrnym tonie.

Wszystkie metale, z jakiemi spotykamy się w dziale broni (za wyjątkiem złota) podlegają utlenianiu się. Bywa ono dwojakiego rodzaju: jedno pożądane dla nas, gdyż metal przez utlenianie się zamienia się na swej powierzchni w rodzaj szkliwa, które go chroni przed dalszem działaniem powietrza, wilgoci etc. Ma to miejsce na miedzi, bronzie, mosiądzu i t. p. a powłokę taką nazywamy patyną (patina antiqua). Drugi rodzaj utleniania jest szkodliwy dla metalu, a są niemi rdza i trąd cynowy, próchnica ołowiu i t. p.

Przedmiotów bronzowych, które mają autentyczną starą patynę nie należy wycierać szorstkiem suknem, lecz miękką flanelą, gdyż z czasem wskutek częstego obcierania z prochu stracą swą charakterystyczną barwę.

Inaczej postąpić należy ze śniedzią, mającą jasno zieloną barwę i gnieżdżącą się zazwyczaj w miejscach zagłębionych, między literami i t. p. Taki oksyd miedzi (grünspan) jest dla przedmiotu szkodliwy i winien być usunięty. Dla usunięcia śniedzi najlepszym środkiem jest wyszczotkowanie sproszkowanej śniedzi, a następnie napuszczenie zagrożonego miejsca oliwą lub naftą.

Inne środki, jak czyszczenie kwasami, są zbyt radykalne i powodują mimo najstaranniejszego opłókania nowe tworzenie się śniedzi.

S r e b r o wskutek utleniania się traci swoją białą barwę i zmienia ją na niebieskawo-czarną lub brunatno-czarną. Srebro tak utlenione nazywamy potocznie oksydowanem lub starem srebrem. Oksyd działa ochraniająco na resztę metalu podobnie jak patyna na bronzach. Dlatego nie należy oksydu usuwać. Srebro otrzymuje czasem oksyd nierównomierny już po kilku dniach. Dzieje się to oprócz innych przyczyn wtedy, gdy ułożymy przedmioty srebrne w szafie

lub gablocie, obitej materją (klotem), barwioną farbami, działającemi szkodliwie właśnie najwięcej na srebro.

Barwę brunatną usuwamy ze srebra w ten sposób, że dany przedmiot pokrywamy mydłem, a następnie dopiero po kilku godzinach wymywamy świeżą wodą.

Materjałami, które wchodzą jeszcze w grę przy konserwacji broni jest skóra, drzewo i róg.

Skórę starą i suchą, która zaczyna być łamliwą nacieramy lanoliną, wskutek czego otrzymuje ona swą elastyczność. Tu zaznaczyć trzeba, że skóra do spajania folg przy zbrojach w średniowieczu aż do XVIII w. była głównie irchowa. Następnie weszła w użycie skóra gładka t. j. owcza lub koźla, ale tylko do delikatniejszych spojeń jak n. p. do rękawic, naramienników i t. p. Skóra garbowana kwasem garbarskim jest nowszego pochodzenia i nie nadaje się do użycia dla tego celu (t. j. do spajania folg), gdyż jest falista i przeszkadza dokładnemu przyleganiu części zbroi. Do tego celu nadaje się najlepiej skóra jelenia lub sarnia; dla rzemieni, skóra reniferów. Do pokrycia pochew szabel używano głównie skóry koźlej, zwanej „capą".

Części broni z drzewa, rogu, kości i t. p. najlepiej konserwują się na świeżem powietrzu, byle jednak nie wilgotnem. Przedmioty drewniane rzadko kiedy pruchnieją z samej wilgoci. Dla nich niebezpieczniejszem jest t. zw. próchnienie suche, skutkiem którego przedmiot drewniany obraca się po pewnym czasie w proch. W takich wypadkach pomaga nasycenie przedmiotu, o ile nie stracił on jeszcze swego profilu, płynami, przeciwdziałającemi gniciu, a więc roztworem soli kuchennej lub morskiej, esencją octową, lub zanurzenie w rozcieńczonej wodzie kleistej, glicerynie, mieszaninie oleju rzepakowego, wosku, żywicy i benzolu lub w rozczynie ałunu.

Bardziej niebezpiecznym wrogiem drewna, szczególnie żywicznego są chrząszczyki jak drwalik, kołatek i inne. Aby zniszczyć ich szkodliwą robotę napuszczamy do chodników przez nie wydrążonych benzynę lub naftę, a następnie zalewamy otwory woskiem lub parafiną. Możemy też dany przedmiot drewniany zanurzyć w wodnistym rozczynie arseninu potasowego, sublimacie lub benzynie. Po upływie pewnego czasu należy przedmiot oglądnąć czy niema nowych otworów. W braku tychże możemy być pewni, że chrząszczyk nie żyje. W przeciwnym razie cały zabieg powtarzamy. Drewniane części jak łoża strzelb i pistoletów konserwuje się olejem lnianym, zaś pęknięte części sklejamy nowym białym klejem stolarskim.

Na rogu pokazują się też nierzadko małe chrząszczyki, które go lubią toczyć. Usunąć je łatwo terpentyną.

Kość słoniowa ma tę nieprzyjemną właściwość, że z biegiem czasu dostaje żółtawo-brunatną barwę. Promienie słoneczne są na to najlepszem lekarstwem. Najlepiej umieścić przedmiot z kości słoniowej pod kloszem szklanym lub między oszklonemi ramami, między szybami i t. p. Pod działaniem słońca przedmiot zwolna, ale coraz bardziej bieleje.

Drugi sposób oszyszczenia kości słoniowej polega na zmyciu jej wodą mydlaną lub benzyną, a następnie na oczyszczeniu proszkiem kredowym, przy pomocy miękkiej szczotki.

Kość słoniową, która straciła przez czas swą biel, można natrzeć oczyszczoną terpentyną i poddać przez dłuższy czas na działanie słońca. Gdy to nie pomaga, możnaby brunatną jej barwę usunąć rozcieńczonym kwasem siarkowym, ale jest to rzecz bardzo niebezpieczna i raczej należy z niej zrezygnować.

Materje, głównie sukienne (wełniane) mają swego największego wroga w molu. Najlepszym środkiem jest częste i regularne wietrzenie. Tępią też mole przez prasowanie materyj gorącem żelazkiem. Zaleca je nawet literatura z odnośnego zakresu. Mimoto nie radziłbym go stosować, gdyż wskutek takiego prasowania przez dziesiątki lat nie zostałoby ani szczątka materji, którą mieliśmy zakonserwować i uchronić przed molami. Różne chemikalja, przetwory benzynowo-naftowe, tytoń, świeże gazety, osobliwie dodatki ilustrowane, drukowane zielonkawą farbą rotograwjurową są dość skuteczne w walce z molami. Dla materyj wystawionych w szafach i gablotach dobrym środkiem przeciw molom jest powieszenie obok lub pod materją kawałka szmatki, umoczonej w olejku goździkowym.

RESTAURACJA.

Odnośnie do toku postępowania przy restauracji okazów broni, to obowiązują tu podobne przepisy jak wogóle przy restauracji innych zabytków. Zasadniczo więc wszelkie uzupełnienia brakujących części są niedopuszczalne. Jeżeli jednak braki na danym okazie są bardzo małe, lub gdy brakująca część jest istotna dla konstrukcji, a da się wiernie odtworzyć, można uzupełnienie wykonać. Dorobienie śrubki do zamka nie zaszkodzi przedmiotowi, gdyż przez przeprowadzenie takiego uzupełnienia zamek nie odpadnie i nie grozi mu zagubienie. Można więc również wstawić brakujące płytki z kości lub perłowej masy do przykładu (kolby) strzelby, gdy one wskutek nieumiejętnego

i niedbałego obchodzenia się z bronią odpadły. Można też uzupełnić jaszczurem pokrycie rękojeści szabli lub karabeli, o ile z dawnego pokrycia większa część została. Rozluźniona rękojeść zyskać może jedynie, jeżeli ją zalepimy żywicą, kalafonją, która z biegiem czasu się wykruszyła. Szpady i szable muszą mieć rękojeści dobrze nitami umocnione. Przy zanitowywaniu należy postępować z całą ostrożnością zwłaszcza, jeżeli rękojeść zrobiona jest z jakiegoś kruchego materjału jak n. p. z lanego srebra, kości, masy perłowej i t. p. Niemniej uważać należy i na samą głownię, jeżeli przy naprawie szabli musimy głównię ścisnąć imadłem (śrubsztakiem). W tym wypadku trzeba zawsze głównię wsadzić między dwie miedziane lub mosiężne blaszki i dopiero imadło zakręcić. Wtedy nie istnieje obawa, że stalowe szczęki imadła ją zgniotą, a tem samem uszkodzą.

Okazy broni, mające specjalne znaczenie dla nauki lub pochodzące z okresów bardzo wczesnych w żadnym wypadku nie powinny być uzupełniane.

Tu należy silnie podkreślić, że wszelkie takie naprawki i uzupełnienia mogą być wykonane przez zdolnego i zamiłowanego pracownika, zawsze jednak pod kierunkiem rzeczywiście fachowego urzędnika muzealnego.

Dla dobrej i pedagogicznej ekspozycji broni kolnej zachodzi czasem potrzeba dorobienia drzewca. Uzupełnienie takie jest właściwie dopuszczalne, gdyż przedmiot sam nie będzie w tym wypadku naruszony zupełnie. Nie odnosi się to do przedmiotów wykopanych. Drzewca takie jednak powinne zachować swą rzeczywistą długość i grubość, a w braku wzoru winne mieć wymiary przybliżone i najprostsze kształty.

Uzupełnianie złamanych główni (kling) mieczów, szabel, szpad jest niecelowe i niedopuszczalne. Wogóle nie można dopuścić do stworzenia z dwu (choćby identycznych rzeczy niekompletnych) trzeciej. Prywatni kolekcjonerzy mają bardzo wiele takich spraw na sumieniu, a robota taka czasem, przy dokładnem i umiejętnem zestawieniu różnych części, dobrze zresztą dobranych, jest często nie do poznania i wskutek tego dla nauki szkodliwa.

Dziur na chorągwiach nie należy podklejać. Korzystniej będzie zczepić nitką wiszące strzępy, rozdarcia można zacerować, całość zniszczonej chorągwi umocować na siatce jedwabnej o oczkach około 0·5×0·5 cm, o barwie podobnej możliwie do barwy chorągwi. Nawet całe i nieuszkodzone chorągwie jedwabne powinno się zawieszać po pierwotnem umocowaniu na siatce. Jedwab zawieszony u pułapu

łubi pękać. W razie zastosowania siatki ciężar, chociaż niewielki podtrzymywany jest w tym wypadku przez siatkę. Jest jeszcze inny sposób, a mianowicie: bardzo zniszczone chorągwie lub proporce konserwujemy w ten sposób, że kładziemy je na cienki tjul woalkowy o wymiarach i barwie o ile możności podobnej do barwy chorągwi, przekładamy drugim kawałkiem tjulu, gładzimy i prasujemy (ciężarem, nie żelazkiem). Te trzy warstwy fastrygujemy równolegle cienkim jedwabiem. Płachtę chorągwi przed zawieszeniem u pułapu dezynfekujemy rozczynem formalinowym.

EKSPOZYCJA.

System urządzenia każdego zbioru broni zabytkowej zależny jest w pierwszym rzędzie od celu, jakiemu dany zbiór ma służyć. Jeżeli jest to zbiór publiczny, to urządzenie jego musi odpowiadać ściśle wymogom nauki.

Przystępując do ekspozycji broni musimy wpierw przeprowadzić taki podział posiadanego materjału, aby dawał on nawet przy małej ilości broni najlepszy i najjaśniejszy przegląd rozwoju zbroi i uzbrojenia i aby w ten sposób wystawiona broń była środkiem pomocniczym, objaśniającym różne kwestje tak z zakresu historji politycznej jak i historji kultury. Dlatego przystępując do urządzania zbrojowni umieszczamy okazy chronologicznie, a więc zaczynamy przedmiotem najstarszym, a kończymy najnowszym.

W myśl powyższego często przedmiot jakiś, małoznaczący, lecz ważny jako uzupełnienie całości, dochodzi mimowolnie do równej wartości z przedmiotem najcenniejszym lub najrzadszym. Jasnem jest że ważniejszą rzeczą jest rzeczowe wystawienie okazu od wystawienia dekoracyjnego. Znajomość broni i pewien wyrobiony smak estetyczny potrafią pogodzić jedno z drugiem. Mając do dyspozycji większą ilość broni, łatwo urządzić zbiór w myśl zasad muzeologji nowoczesnej, równie dobrze rzeczowo jak i estetycznie.

Kardynalną zasadą przy ekspozycji broni jest dokonanie racjonalnego podziału posiadanego materjału i przeznaczenie go na odpowiednie sale, a następnie ściany. Zachowując chronologję rozmieszczamy zawsze broń bojową na pierwszem miejscu. Broń turniejowa (ta u nas rzadko wchodzi w rachubę), myśliwska i strzelecka musi być pomieszczona odrębnie. To samo dotyczy broni wschodniej i egzotycznej, dla której przeznaczamy osobną salę lub w braku materjału jedną lub więcej ścian.

Zasadą ogólnie przyjętą przy ekspozycji broni jest dalej wa-

runek, aby przedmiot każdy był tak umocowany, aby go można było łatwo zdjąć w razie potrzeby, lecz tylko przez powołany do tego personal muzealny. Sposób umocowania przedmiotów zapomocą haczyków gwintowanych w kształcie śrub, prócz tego dla bezpieczeństwa przed ukradzeniem, przytwierdzonych jeszcze drutem, odpowiada temu warunkowi.

W naszych zbiorach wydzielamy też zazwyczaj broń rdzennie polską w osobne grupy, dla jej wyróżnienia i lepszego przeglądu. Nie trzeba jednak zapominać, że wśród broni obcej zachodnio-europejskiej i wschodniej jest wiele sztuk, używanych u nas i to bynajmniej nie przypadkowo.

Dzieląc materjał, przeznaczony do ekspozycji kierujemy się zawsze względami na podział rzeczowy w obrębie danego czasokresu.

Przyjętym zwyczajem dzielimy z grubsza uzbrojenie i broń na następujące działy:

1. Zbroje pełne, półzbrojki, pancerze (kirysy) i inne części zbroi, karaceny, kolczugi, hełmy, misiurki, tarcze.

2. Broń kolna i obuchowa: berdysze, halabardy, partyzany, szpontony, włócznie, piki, kopje, lance, czekany, topory, maczugi, buławy, buzdygany.

3. Broń sieczna: miecze, szpady, rapiery, koncerze, szable, karabele, pałasze, szpady kostjumowe, sztylety.

4. Broń pociskowa: łuki, kusze, strzały.

5. Broń palna i przybory do niej: działa i działka, moździeże, hakownice, muszkiety, strzelby, pistolety i półhaczki, ładownice, prochownice, lontowniczki, kartusze.

6. Sztandary i godła wojskowe: chorągwie, sztandary, proporce, bandery, znaczki namiotowe, buńczuki obozowe, hetmańskie.

7. Broń i przybory łowieckie i jeździeckie: rusznice, kordelasy, tasaki, noże, rogi myśliwskie, rzędy, czapraki, kutany (kapy na konie), ogłówki, maski (chanfrein), wędzidła, strzemiona, ostrogi, podkowy.

8. Varia: kaplerze, ryngrafy, pasy metalowe, paski do szabli (rapcie).

Lwia część broni w naszych muzeach pochodzi zaledwie z trzech ostatnich stuleci, a więc z XVII, XVIII i XIX wieku. Broń z XVI wieku i wcześniejsza jest bardzo nieliczna i pochodzi przeważnie z wykopalisk; ta ostatnia też znajduje się zazwyczaj w gabinetach archeologicznych, gdzie sposób ekspozycji jest nieco odmienny.

Przykładowo przedstawia się ekspozycja broni w muzeach na-

stępująco: ścianę o długości 7 m i wysokości 3·60 m przeznaczamy n. p. na broń zachodnio-europejską XVII w. Środek jej zajmie broń palna, a mianowicie rusznice czyli strzelby z zamkami kołowemi; po ich bokach ustawiamy na słupach drewnianych dwa stare modele zbroi pełnych; przy słupach z obu stron umieszczamy na sztelarzach po dwie kolczugi. Nad rusznicami, na ścianie umieszczamy pancerze, hełmy, tarcze, naramienniki, wogóle części zbroi; po bokach naprzemian, jednak w pewnej ciągłości przybijamy wieszaki drewniane, na których umieszczamy schiavony, szpady, pałasze, rapiery, wszystko z XVII wieku. W przedłużeniu lub na ścianie sąsiadującej, zawsze w kierunku od lewej ku prawej będzie pomieszczona broń XVIII w. itp.

Bardzo ważną rolę przy urządzaniu zbrojowni odgrywają środki pomocnicze, a więc sztelarze, wieszadła, listwy, ramy i t. p. Powinne one być najprostsze w swej konstrukcji, po umocowaniu na nich broni, mało widoczne, a więc delikatne, a jednak silnie zbudowane z takiego materjału, aby nie działał szkodliwie na umieszczone na nich okazy broni. Oglądaną ma być bowiem broń, a nie sztelarze. W myśl powyższego zarzucono dziś powszechnie posługiwanie się podstawkami pod zbroje w kształcie figur ludzkich lub zwierzęcych. Okazały się one bowiem niepraktyczne, dla konserwacji broni niekorzystne, zwyczajnie brzydkie, lecz zato kosztowne i zabierające dużo miejsca. Zbroje tak wystawione robiły wrażenie gabinetu figur woskowych. Nie jest racjonalne naśladowanie n. p. koni, choćby one były wykonane w kształtach uproszczonych, gdyż dla wystawienia siodła lub rzędu wystarcza odpowiednio skonstruowany sztelarz. Siodła haftowane, kutany i czapraki winne być umieszczone dla ekspozycji jedynie w szafach lub witrynach oszklonych, z przyczyn, które nie potrzebują bliższego uzasadnienia. Wystawianie takich przedmiotów wprost na drewnianych koniach jest przeciwne zasadom racjonalnej konserwacji. Powierzchnia środka pomocniczego przy ekspozycji każdego zabytku powinna być mniej więcej dziesięciokrotnie mniejsza od eksponowanego na nim przedmiotu lub przedmiotów.

Dziwnem jest, że właśnie w zbrojowniach muzealnych zagnieździły się te figury w kształcie lalek. Przy ekspozycji przecież innych przedmiotów nie przyszłoby nikomu nawet na myśl wystawiać zabytkowe pierścienie na modelu ręki lub kolczyki na modelu ucha.

Wszystkie zbroje pełne, półzbrojki, pancerze (kirysy), karaceny i kolczugi powinne być umieszczone na sztelarzach wolnostojących o podstawie w kształcie niskiego czworograniastego stopnia. Zbroja tak wystawiona powinna sięgać wysokości rosłego mężczyzny. Połączenie

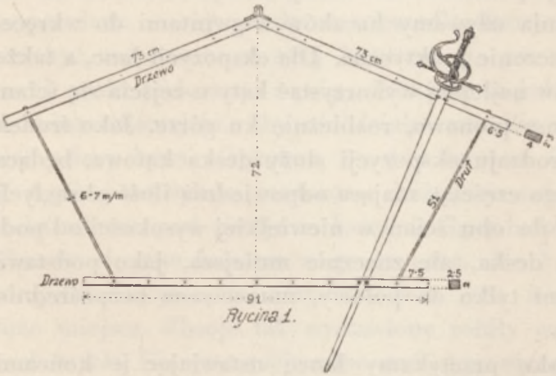
broni odpornej z zaczepną jest tylko wtedy możliwe, jeżeli mamy pewność, że należą do jednego i tego samego gatunku. Nie należy jednak na pełną zbroję nakładać hełmu, należącego do innej zbroi. Części zbroi, a więc napierśniki, naplecznik, obojczyki można umieszczać wprost na ścianie. Hełmy, misiurki zawieszamy na wieszakach (rycina 4) tak, aby można je oglądać w takiej pozycji, w jakiej się je nosiło. Wieszanie na ścianie w innem położeniu jest niedopuszczalne.

B r o ń k o l n a jak halabardy, partyzany, szpontony, włócznie, piki, lance ustawiamy w możliwie równomiernych odstępach na przyściennych stopniach o wysokości mniej więcej 40 cm, umocowując je do listwy przybitej poziomo do ściany w wysokości 80 cm od stopnia. Do umocowania używamy haczków z gwintami do wkręcenia; ma to wielkie znaczenie praktyczne. Dla ekspozycji lanc, a także włóczni, pik, oszczepów najlepiej wykorzystać kąty u zejścia się ścian. Lance i t. p. ustawiamy pionowo, rozbieżnie ku górze. Jako środek pomocniczy do tego rodzaju ekspozycji służy deska kątowa, będąca wycinkiem koła ($^1/_4$ jego częścią), mająca odpowiednią ilość okrągłych otworów, umocowana do obu ścian w niewielkiej wysokości od podłogi i druga podobna deska, ale znacznie mniejsza, jako podstawa z otworami wierconemi tylko do połowy, umocowana bezpośrednio do podłogi.

Przez górną deskę przetykamy lance ustawiając je końcami czyli stopami w otwory deski dolnej, umocowanej na podłodze. Sposób ten jest bardzo praktyczny, nie wymaga bowiem wiele miejsca, jest przejrzysty i przy oczyszczaniu z kurzu bardzo wygodny, gdyż każdą lancę można bez trudu wyjąć. Brzegi górnej deski dadzą się również wykorzystać dla umieszczenia na niej broni palnej (w tym wypadku karabinów) z tego samego okresu czasu, z jakiego pochodzą lance.

B e r d y s z e, c z e k a n y, t o p o r y najdogodniej umieścić na t. zw. wieszaku uniwersalnym, własnego pomysłu podpisanego, jak rycina 1. W i e s z a k taki jak widzimy na rysunku składa się w swej górnej części z dwu listew czworograniastych, opadających w obie strony. W miejscu spojenia jest uszko metalowe do zawieszania. W dolnej części jest podobna listwa węższa, związana z poprzedniemi zapomocą skośnie przepchanych drutów. Na wieszaku takim umocowujemy berdysze, topory, lecz najlepiej miecze, szpady, rapiery, szable, karabele, szpady kostjumowe, pałasze, a także broń myśliwską jak

kordelasy, tasaki i t. p. Na wieszaku tym możemy łatwo pomieścić do 15 okazów z wymienionych gatunków. Ponieważ każdy z tych okazów przykręcony jest 4-ma haczkami, dla wszystkich 15-tu będzie ich 60. Umocowanie okazów na wieszaku jest bardzo łatwe, gdyż wkręcanie lub wbijanie haczków w drzewo nie przedstawia żadnych trudności i da się bardzo precyzyjnie wykonać. Wieszak tak wypełniony bronią zawieszamy na ścianie na 1 haku. Cała praktyczność okazuje się najlepiej wtedy, gdy n. p. mamy zdjąć broń dla jej oczyszczenia lub dla przeprowadzenia malowania sal, lub wreszcie dla jakiegokolwiek innego celu. Gdyby trzeba okazy przybić wprost na ścianę bez pośrednictwa wieszaka, musielibyśmy wbić w ścianę 60 gwoździ, co nie jest rzeczą łatwą, gdyż prawie trzecia część gwoździ natrafi na cegłę i w ścianę nie wejdzie. Przy zdejmowaniu broni, przybitej wprost do ściany haczki czy gwoździe się rozluźniają i wypadają, zostawiając powiększone dziury. Niema tego wszystkiego przy zastosowaniu wieszaka. Koszt mały i łatwość wykonania są również jego zaletą.



Rycina 1.

B u ł a w y i b u z d y g a n y wystawiamy zwyczajnie w gablotach. Tylko buzdygany bojowe żelazne (t. zw. Streithammer albo Reiterhammer) zawieszamy na ścianie i to nawet dość wysoko, o ile nie są one ornamentowane.

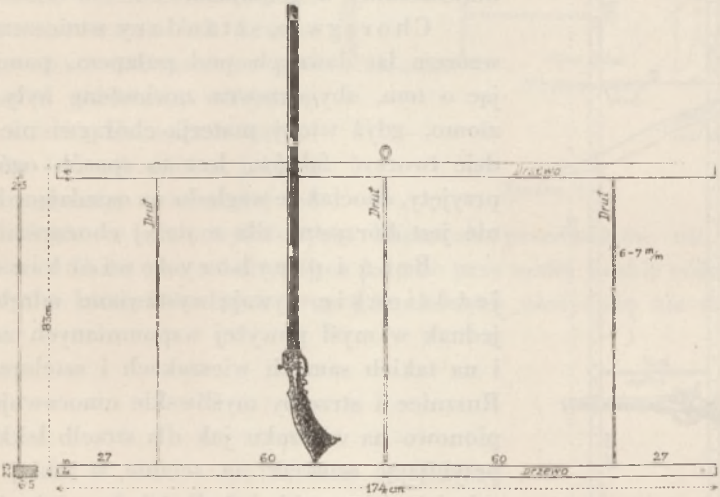
Aby zwrócić uwagę na jakiś specjalnie ciekawy lub ważny przedmiot (okaz broni) ze stanowiska sposobu wojowania lub na jego artystyczne wykonanie, możemy go umocować osobno, lecz obok pokrewnej mu grupy lub umieścić go w gablocie, w sąsiedztwie danej grupy.

B r o ń s i e c z n ą najdogodniej umieszczać na wyżej wspomnianych wieszakach uniwersalnych, a to stopniowo lub półkolisto zbieżnie ku dołowi, aby profil każdego okazu wyraźnie się rysował t. zn. aby stosunek jelca z rękojeścią do główni zawsze był widoczny. Krzyżowanie się wzajemnie główni nie powinno mieć miejsca w żadnym wypadku, gdyż w ten sposób zatraca się profil okazu.

B r o ń p o c i s k o w ą t. j. łuki, kusze, strzały i przybory do

niej, jak sajdaki i kołczany wieszamy wprost na ścianie i to pionowo dźwignią spustową (u kusz) do ściany.

Broń palną dzielimy na ciężką t. j. działa, działka (wiwatówki) i moździeże i broń palną ręczną t. j. hakownice, muszkiety, strzelby, pistolety i półhaczki. Pierwszą, o ile nie ma lawet, ustawiamy na dziedzińcu lub przed frontem budynku lub wreszcie w westybulu na podstawkach z drzewa lub kamienia w kształcie ostrosłupa ściętego o podstawie prostokątnej. Wiwatówki na lawetach ustawiamy w salach przy ścianach pod stopniami z drzewa, przezna-

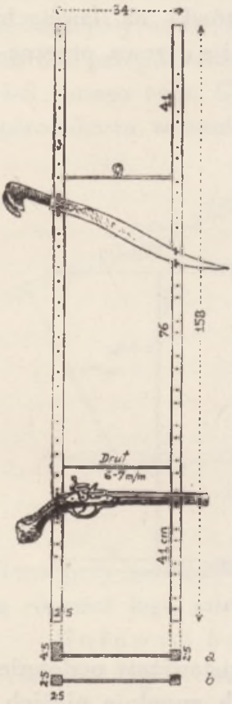


Rycina 2.

czonemi dla strzelb, halabard i t. p. Moździerze ustawiamy podobnie jak działa na dziedzińcu, jednak na podstawkach zupełnie niskich.

Hakownice najlepiej umieszczać na podstawkach w kształcie kozłów, również blisko ściany, aby zwiedzającym nie przeszkadzały. Muszkiety i strzelby o ciężkich przykładach (kolbach) ustawiamy profilem, zamkiem do widza, na stopniach (podjach), umocowując rurki haczkami wkręcanemi do listwy poziomej, przytwierdzonej w wysokości 1·20 m do ściany (licząc od podłogi). Strzelby lekkie, o zamkach skałkowych, osobliwie wschodnie umocowujemy na wieszaku, nieco odmiennym, składającym się z dwu równoległych deseczek związanych trzema drutami i zawieszamy na jednym haku na ścianie. (Ryc. 2). Strzelby z XVIII wieku ustawiamy profilem, zamkami do widza, strzelby z XIX w. szczególnie myśliwskie grzbietem, ze względu na ornamentację rurek.

Pistolety i półhaczki przytwierdzamy do wieszaka, zbudowanego z dwu pionowych listewek dość długich, związanych również jak wieszak poprzedni dwoma poziomemi drutami. Pistolety układa się poziomo zamkami do widza. Wieszak z pistoletami nadaje się na ścianki wąskie najlepiej międzyokienne (Ryc. 3 b). (Wieszak dla jataganów zob. Ryc. 3 a).



Rycina 3.

Przybory do broni palnej, a więc ładownice, prochownice, lontowniczki, kartusze, stemple, klucze do zamków kołowych umieszczamy w gablotach.

Chorągwie, sztandary umieszczamy wzorem lat dawnych pod pułapem, pamiętając o tem, aby drzewca zawieszone były poziomo, gdyż wtedy materja chorągwi nie będzie tworzyć fałdów. Jest to sposób ogólnie przyjęty, chociaż ze względu na osiadający kurz nie jest korzystny dla materyj chorągwi.

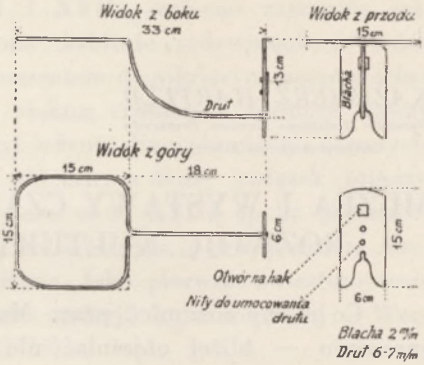
Broń i przybory łowieckie oraz jeździeckie bywają wystawiane odrębnie, jednak w myśl powyżej wspomnianych zasad i na takich samych wieszakach i sztelarzach. Rusznice i strzelby myśliwskie umocowujemy pionowo na wieszaku jak dla strzelb lekkich, przybijając wieszak na ścianie w takiej wysokości, aby przykład (kolba) był mniej więcej na wysokości oka zwiedzającego. O ekspozycji kordelasów, tasaków i noży myśliwskich wspominaliśmy przy broni siecznej. Rogi myśliwskie (trąby) wieszamy wolno wprost na ścianie.

Podkowy, ostrogi, strzemiona, szczególnie okazy, pochodzące z wykopalisk umocowujemy po dokładnem oczyszczeniu z brudu i rdzy na tablicach drewnianych (najlepiej prostokątnych i niewielkich) lakierowanych w kolorze ściany.

Rzędy kompletne umieszczamy na sztelarzach w kształcie delikatnych silnych kozłów zawsze w oszklonej szafie lub witrynie. Do ekspozycji ogłówków końskich nadają się najlepiej przejrzyste wieszaki z drzewa i blachy mosiężnej, na których rozpinamy ogłówki. Czapraki, bogato haftowane mogą być rozłożone, rozpięte na desce i wstawione pod oszklone ramy. Kulbaki (siodła) luźne zawieszamy na ruchomym sztelarzu z drutu pocynkowanego i drzewa, umocowując

sztelarz (wieszak) do tylnej, wewnętrznej strony oszklonej szafy czy witryny. Wieszak taki daje możność okazania siodła tak profilem jak i z (frontu) przodu, nie zabiera zupełnie miejsca, co zachodzi przy sztelarzach z nogą (na słupie z podstawką).

Inne okazy broni, a szczególnie przedmioty drobniejsze, bardzo cenne, ozdobne, wysadzane kamieniami, pięknie ornamentowane lub kruche winne być umieszczone pod szkłem w gablotach, witrynach lub szafach. Ustawienie gablot zależne jest od miejca jakiem rozporządzamy, a niemniej od przedmiotów w nich wyłożonych. Mieszanie przedmiotów nie jest wskazane. Może ono mieć miejsce jedynie przy małej liczbie różnych okazów, z których żadnych grup gatunkowych ułożyć się nie da.



Rycina 4.

★

★ ★

KAZIMIERZ HARTLEB
Dyrektor Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

MUZEA I WYSTAWY CZASOWE JAKO CZYNNIKI ROZWOJU KULTURY ARTYSTYCZNEJ.

Co mamy rozumieć przez Muzeum w dzisiejszem tego słowa znaczeniu — bliżej objaśniać nie potrzebujemy. Samą definicję w znaczeniu ścisłej nomenklatury, jakoteż bardziej już praktycznem, ujmuje zarys polskiej ustawy muzealnej.

Jeżeli mamy na uwadze genezę samych zbiorów, to moglibyśmy się cofnąć daleko wstecz w ubiegłe wieki w każdym razie do w. XV i XVI i powiązać umiłowania w tym zakresie, potrzebę tworzenia ich z ruchem mecenatu. W każdym razie instytucja ta jest jednym z przejawów epoki renesansu i humanizmu, nawiązując świetnie do starożytności klasycznej. Włochy, jak na tylu innych polach, w pierwszym rzędzie urobiły jej teorję i praktykę. Papieże w Rzymie, Medyceusze we Florenji, znakomite rody w tylu innych miastach kładą podwaliny zbiorów muzealnych. Stąd przykład promienieje na kraje inne. Polska nie mogła pozostać w tyle poza owemi dążnościami świata zachodniego. Tyle przecież wytworzyło się silnych łączników i więzi, tak wyraźne przenikały wpływy.

Rolę przodującą w Polsce obejmie dwór królewski. Jagiellonowie polscy stworzą promieniejący wokół ośrodek na zamku krakowskim i innych, skąd przykład pójdzie na warstwy i miasta szerokich rubieży Rzeczypospolitej. Wspomnieć się godzi zasługi obu Zygmuntów na tem polu. To umiłowanie obejmie i Zygmunt III, w wysokim bardzo stopniu wielki obrońca chrześciaństwa Jan III — wreszcie ostatni włodarz polskiej korony — Stanisław August. A godnie współdziałać będą zbożnym usiłowaniem królewskim nasi możnowładcy. By rzucić tylko kilka przykładów: Szydłowiecki w Opatowie i Szydłowcu, Zamojski w tylu ośrodkach z Zamościem na czele, Lubomirscy w Wiśniczu, Radziwiłłowie w Nieświeżu, Potoccy w Brzeżanach i Tulczynie, Czartoryscy w Puławach. I takich nazwisk przy

toczyć moglibyśmy bardzo wiele, ograniczając się — w ramach czasowych — do w. XVIII. Nie poskąpiła zresztą tej dziedzinie wzmianek i wspomnień nasza literatura naukowa. Charakter tych zbiorów wielkopańskich w w. XVII i XVIII zarówno zagranicą jak i w Polsce nosił te same znamiona wybitnie indywidualne. Osobiste upodobanie zbieracza było momentem decydującym, zaczem szło: rozkosz używania i podziwu dla piękna, czasami w formach nawet subtelnych. Dostęp do zbiorów był jedynie dla wybrańców: uczonych czy artystów. Zaznaczał się tam widoczny a ścisły związek między człowiekiem a przedmiotem. Dopiero w w. XVIII epoka pre-rewolucyjna, owiana już duchem racjonalistycznym, pełna poczucia obywatelskiego, stwarza muzea publiczne. Jako pierwsze zwiastuny tych poczynań należy uważać powstanie galerji Luxemburskiej w Wersalu (1750) i Britisch Muzeum (1759).

Wielkie wydarzenia dziejowe, stwarzając pewne epoki przełomowe, obejmują swym oddziaływaniem wszystkie dziedziny życia — także i kulturalne. Rewolucja francuska wprowadza zatem i w tym zakresie odmianę. Zgromadzenie narodowe w r. 1791 przy otwarciu pierwszych zbiorów publiczno-narodowych wypowiedziało te ważkie słowa, jakoby zapowiedź dokonanej zmiany: „mają one stać otworem dla całej ludzkości, całego świata, a każdy jest uprawniony pracować wedle upodobania".

To wszystko oddziaływuje na kraje inne. W Niemczech król pruski Fryderyk Wilhelm III w r. 1815 wydaje rozkaz ...„zebrać ze swoich zamków wszystko, co może służyć pożytkowi publicznemu: a więc obrazy, rysunki, rzeźby, mozajki, szkła, monety i gemmy". Godnie mu sekunduje Ludwik heski, który stwierdza, iż zbiory książąt winny służyć prawdziwemu oświeceniu, rozszerzaniu pożytecznych wiadomości. Temi śladami postępuje w swych poczynaniach Ludwik bawarski, realizuje ciekawe w tym względzie pomysły Goethego lub nadaje kształty słynnemu wezwaniu do narodu hr. Aufsessa.

Wkroczyliśmy już w nową erę. Rodzą się zgoła nowe problemy, jak ten nakaz, iż sztuka winna stać się dobrym środkiem pouczania. Umysł ludzki w duchu liberalizmu kształcony, przechodzi ciekawą ewolucję, znaczoną drogą od encyklopedystów do Nitschego lub do subjektywizmu, którego najwyrazistsze promienie zajaśniały w romantyzmie, a zawody niestety zeń wynikłe, kazały się oprzeć już silniejszą stopą na trwalszej podstawie objektywizmu. Zaczem pójdzie owa objektywna umiejętność w poszukiwaniach archiwalnych.

Ta właśnie generacja, której „historyczna konieczność" była tak

bezsporną, jak u humanistów, czy też ludzi wieku Oświecenia, stworzyła muzea w. XIX. Podniesiony już wyżej objektywizm w dalszej konsekwencji rodził metodę analityczną, która w historji sztuki prowadzi do umiejętnej klasyfikacji i katalogu, zdobywając tym sposobem niezapomniane zasługi. A wśród takich haseł i wpływów, naprawdę uduchowiona namiętność, pęd silny, niekłamany do kolekcjonerstwa gromadzi coraz liczniejsze zabytki. Płyną one już odtąd szeroką falą w podwoje muzealne. Badanie nagromadzonych objektów przechodzi od spekulacji do prawdziwej umiejętności.

Jak widzimy, każda epoka, czy chociażby okres czasu stwarza odrębne typy zbiorów. W tym właśnie okresie, kiedy po historycznej analizie wchodzi syntetyczna konstrukcja, muzea przybierają kształty instytucyj naukowych. Indywidualizm zaznaczony tak wyraźnie w życiu samem zaciążył także nad niemi. Bardzo słabe przebłyski, niemal ciche raczej szepty jak wołania — kolektywistyczne. Muzeum jest celem tylko dla siebie, co w konsekwencji pociąga rozbrat z życiem. Zbierają, katalogują, ustawiają eksponaty. Łączność z tem utrzymują znowu tylko wybrańcy, poszczególne jednostki. Dla nich jedynie jest sztuka dostępną, warstwy dalsze ledwo czasem zaglądają. Poczynał groźny nastawać czas, rodziła się słuszna obawa przed pustką, izolacją, zobojętnieniem... Postulaty demokratyzmu tej dziedziny zgoła nieznane. Wytwarzał się pewien zastęp publiczności pseudo-kształconej w duchu znawstwa historji sztuki, ale nie obejmował on szerszych kręgów w jego zdrowych i silnych warstwach.

Ale nie wolno zapominać także i o dodatnich stronach tego okresu. W każdym razie stanowił on już walny krok naprzód przez uznawanie interesu ogólnego w miejsce dotychczasowej pasji czy umiłowania jednostki. Dalej wytwarzają się już pewne systemy, planowość i celowość w każdorazowej akcji tworzenia czy powiększania samych zbiorów. Nie rozwiązano istoty zagadnienia muzealnego po myśli wymogów życiowych, ale stwarzano metodykę. Fachowość idąca z postępem czasu prowadzi do stworzenia nowego działu nauki — m u z e o l o g j i. Wywoła ona w następstwie całą literaturę, publikacje perjodyczne i czasopisma. Nie będziemy wchodzili w kwestję rodzajów i grup muzeów. I tej sprawie poświęcono wiele uwag i rozważań. Zapamiętać należy, iż i nauka polska stworzyła własny schemat ugrupowania rodzajów zbiorów w pracy dr. M. Tretera[1]).

[1]) Por. doskonałe i wyczerpujące jedyne zresztą w naszej literaturze studjum: Dr Mieczysław Treter, Muzea współczesne. Studjum muzeologiczne. Kijów 1918.

W ewolucji pojęć o istocie i zadaniach muzeów przeszliśmy już różne fazy. Dają one już materjał zgoła wystarczający, a faktyczny do nakreślenia wyczerpującego rzutu na dzieje zagadnienia muzealnictwa. O jednym przejawie charakterystycznym godzi się wspomnieć, jaki zaistniał w 2 połowie XIX w. Ruskiniada zerwała a raczej pragnęła zerwać z dotychczasową formą i metodą kolekcjonerstwa. Dotychczasowe zbiory historyczne, czy artystyczne osądziła „przybytkami nudy i martwoty i to bardzo kosztownemi". W pojęciu wielkiego reformatora piękna, jego zapalonych wielbicieli i zwolenników, dotychczasowe muzea były tylko „cmentarzyskami i więzieniami sztuki". Pragnęli oni usunąć „martwy duch oschłej przeszłości", sztukę należy związać z życiem jak najściślej; ale postulat ten realizować pragnęli w sposób zgoła swoisty i oryginalny. Na przykład: nie należy tworzyć sztucznych zbiorów obrazów; niechaj zawisną one w zwyczajnym domu, czy nawet w izbie rękodzielniczej. Na łonie natury, tego najwyższego uosobienia piękna, powinny znaleść pomieszczenie zabytki minionych epok.

Owe teoretyczne ujęcia, niepozbawione częstokroć bardzo pociągających, wręcz wnikliwych wskazań, nieledwie sofizmatów, pozostały w każdym razie ciekawym pomnikiem czasu, może nawet przykładem szczerej chęci wniesienia nowych wartości w posuwający się zawsze naprzód bieg i nurt życia. Próby życiowej jednak nie wytrzymały.

Mamy za sobą już wielką wojnę. Ileż ona przyniosła ciekawych doświadczeń, wręcz niespodzianek, czy zawodów. W zakresie muzealnictwa dowiodła niezbicie, jak wielkiem szczęściem były ongiś tak zwalczane „cmentarzyska i więzienia sztuki", jak tylko dzięki nim ocalały bezcenne skarby. One ratowały nam tę spuściznę, która niezwiązana ani umiejscowiona w muzeach stołecznych, padała pastwą pożogi wojennej. Sile tego żywiołu odpowiadała wielkość zniszczenia w zakresie kulturalnym.

Ale nadługo jeszcze przed zawieruchą wojenną, gdyż w ostatnich dziesiątkach lat XIX w. słyszymy i odnajdujemy głośny i silny sprzeciw głoszonym poglądom Ruskiniady.

Coraz bardziej kształtował się i tężał pogląd, już nawet w zasady konkretne przechodząc, iż muzea mają służyć pewnym z góry określonym celom. Winny być środkiem doskonałym do zaspokojenienia bardzo wyraźnych postulatów naukowych. Wszak dostarczają, w umiejętnym doborze i rozmieszczeniu, doskonałego materjału badawczego. Są znakomitą szkołą dla fachowców, prawdziwem seminarjum dla

badaczy. Ale przedewszystkiem powinny pójść znacznie szerzej i głębiej, poglądowym sposobem docierać do szerokich sfer ogółu, aby na tej drodze podjąć ciężką, mozolną, ale tak konieczną i ponętną pracę kształcenia. Jakżeż to ważkie i wielkie zadania we wszechstronnem krzewieniu kultury artystycznej!

W tym właśnie zakresie umysł niemiecki najbardziej przysposobiony do praktycznych ujęć, a zarazem opracowania racjonalnego programu działalności i celowości zbiorów muzealnych, kształtował samą opinję, urabiał dyrektywy i wskazania. Należało w myśl tych postulatów zbiory sztuki jak najbardziej spopularyzować — wprowadzić je w służbę dnia. Szef instytucji takiej, jak zbiorów królewskich w Berlinie, generalny dyrektor dr. Richard Schöne powiada, iż każdy zbiór ma obowiązek służyć pożytkowi powszechnemu w granicach i możliwości najszerszej, dalej potrzebom sztuki i umiejętności wszelakich. Ma on obudzić posłuch dla żyjących potęg ducha. Tylko taka służba może zapewnić życie i rozwój.

Godnie mu wtóruje inny pionier i reformator na polu muzealnictwa Alfred Lichtwark. Kiedy obejmował kierownictwo muzeum w Hamburgu oswiadczył: ...„Nie potrzebujemy muzeum, które czeka, ale instytutu, który czynnie wkroczy w artystyczne wychowanie społeczeństwa“. Tego rodzaju hasła dały początek podjętym reformom. Debatowały nad tem zjazdy muzeologów, zagadnienie powyższe stworzyło wcale pokaźną literaturę naukową z tego zakresu i przedmiotu. Na pierwszy rzut siłą faktu wysuwały się takie proste postulaty, jak otwarcie muzeum w dni świąteczne, urządzanie zmiennych wystaw, racjonalny i metodyczny sposób oprowadzania po zbiorach muzealnych. Jakkolwiek kwestje te może nawet ważne, ale jeszcze nie wystarczały. Należało pomyśleć o zupełnem przekształceniu, zasadniczej zmianie dotychczasowego charakteru. Na miejsce magazynowania, najbardziej nawet metodycznego, wedle wszelakich prawideł, musi przyjść zakład czy instytut pielęgnowania sztuki z objęciem możliwie wielkiego zasięgu kształconych. Nazwano to od-muzeowaniem muzeów!

Należy zmniejszyć rozmiary, zwłaszcza wielkich zbiorów, owych przestrzennych sal, biegnących niemal w nieskończoność. Człowiek zwiedzający, fizycznie nawet nie jest w możności ogarnąć takiego gigantycznego nagromadzenia zabytków, czy dzieł sztuki. Urabiano nowy schemat: na pomieszczenie samo wyznaczano maximum 10 sal. Zbiory winny obejmować tylko takie dzieła sztuki, które oddziały-

wują swą własną wartością i istotą. W miejsce katalogów należy wprowadzić napisy orjentacyjne. A przedewszystkiem bardzo przemyślany dobór eksponatów.

Cele same ujęto w dwie grupy. Muzea, jako prawdziwe źródło i ostoja duchowa, powołane do zadań: 1) kulturalno-narodowych (państwowych), 2) wychowawczych.

Zadania powyższe zostaną spełnione, jeżeli temi zasadami zainteresuje się masy. Problem sam niezwykle ciężki. Życie i muzeum to napozór dwa przeciwieństwa. Co przestaje żyć, idzie dopiero do muzeum. Dlatego człowiek żyjący tak ciężko wchodzi na drogę, która prowadzi do zbiorów muzealnych. Trzeba tę decyzję i sam zamiar ułatwić. Poza wspomnianemi już zachętami, jak katalogi, przewodniki i objaśnienia potrzeba jeszcze aktu woli i pewnej podniety.

Samo oddziaływanie ożywić w sposób różnorodny, a więc odczyty, pogadanki, recytacje, nawet koncerty muzyki kameralnej. To wszystko niejako w murach gmachu muzealnego. Ale należy rozwijać działalność *extra muros* w promieniu możliwie najszerszym. Podnieść poziom społeczeństwa przez poprawę i podniesienie jakości jego pragnień, umiłowania a zwłaszcza zaciekawienia estetycznego. Taką ciekawą próbę popularyzowania podniesionych haseł przedsięwzięto w Mannheim na wieczorach „Wolnego Związku“. Na jakich przesłankach rodziły się te pomysły? Otóż stwierdzono, iż nasze życie towarzyskie cechuje pewien zasób zjawisk wybitnie materjalnych, a zmierzają one dzięki temu do zatarcia wszelakich form czy nawet stylowości. Otóż takie przejawy należy pokonać pewną idealistyczną wolą masową, opartą na silnej tradycji. W praktyce jak się to przejawiło? Poczęto urządzać wieczory o zakresie bardzo różnorodnym, możliwie wszechstronnym i wybitnie interesującym. Naczelną zasadą było: mniej słów, więcej pokazów. Zapomocą zakupów, licytacyj i losowań dostarczano publiczności dobrych dzieł sztuki. Chodziło o zrealizowanie tego naczelnego postulatu: dzieło związać bezpośrednio z człowiekiem; niechaj ono przestanie być tylko objektem studjów, ale niech stanie się przedmiotem życiowego użytku!

Inne zagadnienie: *Muzea jako ośrodki oświaty* wchodzi na porządek dzienny zjazdu muzeologów w Mannheim w r. 1903. Uzgodniono tam pewne poglądy, iż w przyszłem kształtowaniu społeczeństwa muzea wszystkich rodzajów, jako ośrodki kultury kształcącej, będą musiały stanowić ważne uzupełnienie wychowania szkolnego i uniwersyteckiego ponieważ one prowadzą do rzeczy i mó-

wią o przedmiotach. Poszczególne muzea winny zachować swój indywidualny charakter, zależny od miejsca i warunków w jakich powstawały, ale sumarycznie biorąc winny służyć żyjącym potęgom ducha, kształceniu i uświadamianiu wszystkich warstw społecznych.

Ujmijmy raz jeszcze poruszane zadania w jednolitą syntezę: wszystkie muzea, nie wchodząc zupełnie w ich segregację i wynikłą stąd nomenklaturę, jako naczelne zadanie przyjąć muszą szerzenie kultury narodowej w zakresie odpowiadającym charakterowi samych zbiorów.

Jeżeli powyższy postulat był zawsze pewnego rodzaju nakazem, to ileż rozszerzyły się ramy i waga tych wpływów w okresie własnej naszej państwowości! Jeżeli mamy na myśli muzea historyczne, to w okresie niewoli spełniały rolę przedewszystkiem konserwowania skarbów narodowej przeszłości. Muzeologom polskim przypadła zaszczytna rola tych niezłomnych strażników dobra narodowego. Oni uczyli praktycznego historycyzmu na podstawie oceny faktów zaistniałych, zjawisk przeszłości a nawet współczesności; opierali się na materjale faktycznym, który doskonale można było przed oczy przedłożyć i przedstawić. A wspomniany materjał umiejętnie posegregowany wskazywał niezbicie na ciągłość kulturalnego rozwoju; uzmysławiał stosunek i wpływ różnorodnych czynników na posuwający się proces rozwojowy. Wydobywał owe cechy i zjawiska kulturalne i artystyczne, zogniskowane doskonale w tworach rzeczywistych — zabytkach sztuki wielkiej i małej. Ten bogaty materjał jakże ułatwiał pracę i studja naukowe, jakże walną pozostawał podnietą dla twórczych wysiłków!

Dzisiaj te wszystkie postulaty w niczem się nie umniejszyły. Jeno przybyły zadania nowe i to wcale ważne. Muzea muszą przyjąć na siebie obowiązki *sui generis* szkoły, czy studjum. A jej oddziaływania winny trafiać i obejmować możliwie szerokie zasięgi — w docieraniu do dalekich sfer społecznych. Jako potężny czynnik rozwoju kulturalnego winny uświadamiać wielkich i maluczkich. Poczyna się wyłaniać zagadnienie: sztuki dla tłumów, nietylko w znaczeniu samego głoszenia, czy przypomnienia tej dewizy, ale w sensie realizowania jej. Przypominania i wzory tradycji już nie wystarczą; muzea nie mogą być jak dotychczas tylko miejscem spoczynku sztuki ale wręcz przeciwnie czynnikiem i faktorem życia, doskonałym środkiem kształcenia. Odżywają hasła i myśli romantyków i myślicieli z pod znaku Ruskina i Mor-

risa. Epoka współczesna realizuje je, ale w sposób zgoła odmienny, rzeczywiście do celu prowadzący. Dla nas jest ciekawem, jak pojął te zadania nowy ustrój rosyjski, który naznaczył muzeom rolę łącznika między sztuką a ludem — jego masą. Pierwszym środkiem, który wynikał zresztą nieuchronnie z samej ideologji i doktryny ustrojowej, to upaństwowienie muzeów. Stosunek do zwiedzających może określą pewne cyfry, które dla nas jako urzędowa statystyka są jedynym materjałem faktycznym. Przed rewolucją Rosja liczyła 98 muzeów. Po dokonanych próbach, które liczbę rozmaicie kształtowały, w r. 1931 liczba wynosiła 128 rządowych i 381 komunalnych. Zwiększanie tej liczby jest naturalnym wynikiem wzrastającego stopnia uświadomienia mas. Frekwencja roczna Ermitażu 180 tysięcy, galerji tretiakowskiej 200 tysięcy. Muzea w Moskwie zwiedziło w ciągu roku 1 miljon. W okresie 11 lat zbiory rosyjskie zwiedziło 30 miljonów pod kierunkiem dobranych przewodników. Tak mówią cyfry i oficjalne komunikaty, czy sprawozdania [1]). Rzeczywistość poznać najlepiej przez autopsję, co w ostatnich czasach już kilkakrotnie miało miejsce.

Zastosujmy do tych wynurzeń nawet bardzo daleko posunięty krytycyzm. Może on umniejszy owe wyniki, które mogą być tylko przechwałką. Ale zostanie metoda, która zmusza do refleksji, nawet do rozumnego naśladownictwa w odpowiednim zakresie. Należy to sobie wyraźnie uprzytomnieć, iż praktyka, przykłady nawet wroga uczą bardzo wiele. W każdym razie próba rozwiązania tak podstawowego i kapitalnego problemu winna rozbudzić umiejętną dyskusję i wymianę myśli.

Przejdźmy zkolei do wystaw czasowych. Spełniają ono rolę włożoną *strictu sensu* na muzea, jako zbiorowiska eksponatów odpowiedniego zakresu i wartości. Zakres samych wystaw, poza światowemi czy krajowemi, jest bardzo ograniczony. To ograniczenie wprowadza czas, miejsce, materjał, forma, rodzaj sztuki [2]). Znowu dla przykładu: pojęcie czasu można sprowadzić nawet do granic momentu historycznego. Takiemi były w okresie wojny i obecnie urządzane Wystawy legjonowe. Co one dawały w okresie samej dynamiki wojennej? Trafnie i pięknie to określał w Katalogu rozumowanym Jerzy Remer [3]).

---

[1]) Gesellschaft f. kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland. Museumspflege der Sowjetunion, Museumskunde N. F. Bd. I. 1929, str. 139 i n.

[2]) Treter M. l. c. str. 22 i n.

[3]) Remer Jerzy: Legjony w sztuce. Wystawa w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie 1916. Kraków 1916.

Ale pomińmy poszczególne rodzaje, a tylko w najogólniejszym rzucie zanalizujmy, jakie korzyści przynoszą tego rodzaju wystawy, czy pokazy. Będę się starał poniższe uwagi podać nietylko na podstawie wyrozumowanych tez, ale na podstawie praktyki muzealnej, przedewszystkiem środowiska lwowskiego[1]). Czynię to w przekonaniu głębokiem, iż te skromne wynurzenia wolne będą od jakichkolwiek podejrzeń pochwały tylko miejsca, czy nawet instytucji poszczególnej; podadzą zaś materjał faktyczny do rozpatrzenia, osądu, dyskusji, czy nawet naśladownictwa, względnie przyjęcia obowiązujących w tej mierze dyrektyw na przyszłość.

Wystawy czasowe wprowadzono już dzisiaj, jako pewnego rodzaju metodę uprzystępniania pokazów danego ośrodka. Praktykę tę przyjęło np. Muzeum historyczne wolnego m. Gdańska, pomieszczone w słynnym klasztorze oliwskim. Muzeum to posiada szereg działów jak: krajobraz, osadnictwo, rękodzieło, handel, państwo i kościół, życie duchowe, żegluga i t. d. Otóż działy te pozostają stale niezmienne. Jeno w ich obrębie urządza się stałe wystawy czasowe, trwające od 3 do 6 miesięcy, przy pomocy zmiany eksponatów własnych, czy też obcych. Punktem zaczepienia jest jubileusz danej osobistości czy inna ekoliczność. Np. wystawa p. t. Gdańsk ewangielicki — astronom Hevelius — Kościół Marjacki — piękny Gdańsk — cechy gdańskie i t. p. Praktyka wykazała wybitne zainteresowanie tego rodzaju metodą, co się zaznaczyło w imponującej liczbie zwiedzających, która przekracza liczbę 70 tysięcy[2]).

Zatem wystawy zastępują tutaj i wyręczają muzea, o tak sprecyzowanym charakterze, jak miały miejsce we wspomnianym zakresie, oraz umożliwiają wydostanie eksponatów, znajdujących się w rękach czy zbiorach prywatnych. Wydobycie ich, czy wiadomości o nich inną drogą są nie do zdobycia. Uzyskany taką drogą materjał winno się zinwentaryzować, czy skatalogować a w warunkach korzystnych o ile możności sfotografować. Czynność inwentaryzacji przedmiotów, uzyskanych ze zbiorów prywatnych winna być obowiązującą, na mocy specjalnych nawet przepisów. Proponowałbym, aby w każdym większym ośrodku miejscowe zarządy muzealne, jako koła Związku muzeów polskich, wspólnemi siłami przy zdobyciu odpowiednich funduszów, własnych czy z tytułu subwencji sporzą-

[1]) Mam na myśli: Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Muzeum Narodowe im. króla Jana III. we Lwowie.

[2]) Keyser Erich. Eine neue Form d. Geschichtsmuseums. Museumskunde. N. F. Bd. III. 1931, str. 62 i n.

działy tego rodzaju spisy, wykazy czy inwentarze. Obowiązkiem jest inwentaryzacja wspólnego dobra narodowego, które nieujęte żadną kontrolą ani zapiskiem tak łatwo może przepaść, zniszczeć lub dostać się w zgoła niepowołane ręce. Cała ta czynność winna wyjść i oprzeć się o inicjatywę muzeów miejscowych.

Tylko wystawy dają jedyną sposobność podejścia do zabytków, częstokroć tak skwapliwie i troskliwie ukrywanych przed obcem okiem. Dotyczy to zwłaszcza tych, które mają pewną łączność z kultem religijnym.

Wystawy czasowe umożliwiają i ułatwiają wreszcie fachowe i naukowe opracowanie zebranego materjału artystycznego. Przykładem doskonałym może służyć Wystawa zabytków żydowskich[1]). Ileż tam materjału naprawdę nowego! Wobec ubóstwa zabytków dawnego złotnictwa polskiego każdy nowy przyczynek jest tak bardzo cenny. Nowe wychodzą nazwiska mistrzów i to polskich, nieznane ośrodki sztuki, ongiś tak wysoko promieniejącej na wschód przedewszystkiem. Podane tablice są najlepszym dowodem, ilustracją tak bardzo wymowną. A jakiż piękny materjał badawczy zebrany w porządku rozwojowym. Jaka rozmaitość form, bogactwo ornamentów, różnorodność stylów i kombinacji, które to cechy są już wynikiem samego podłoża, na jakiem twory powyższe się rodziły. Ścieranie się silnych wpływów i prądów, idących równolegle od wschodu i zachodu. Zwłaszcza bardzo silnie występują te momenty w ośrodkach tego kunsztu, jak Brody, Berdyczów, Lublin i t. d. Ileż zatem zagadnień naukowych, których sposobność rozwiązania, czy badania dostarczy umiejętnie przeprowadzony pokaz. Tutaj wreszcie zaznaczyć należy, iż badanie na miejscu w świątyni jest wręcz niemożliwe i niedopuszczalne.

Materjał przez nas zebrany może służyć badaczom tego zakresu. Tutaj nasuwa się odrazu pewna konieczność, do tej pory należycie nie persekwowana: łączność ścisła ze światem uniwersyteckim, jego instytutami. Adepci historji sztuki uzyskują podany materjał do opracowania w takiej jakości i zakresie, jakiego inną drogą nie uzyskają. To samo możemy powiedzieć o Wystawie zabytków ormiańskich[2]). Znowu podkreślić się godzi, jak nader ciekawym był materjał tam zebrany o cechach zgoła swoistych, nierzadko egzotycznych, a co najważniejsza, że tak mało dostępny. Lwów należy prze-

---

[1]) Katalog Wystawy Żydowskiego Przemysłu Artystycznego. Lwów 1933.

[2]) Przewodnik po wystawie zabytków ormiańskich we Lwowie. Lwów 1932.

cież do tych bardzo nielicznych ośrodków, gdzie wspomniana kultura się krzewiła i rozwijała, urabiając jakby asylum tego arcyciekawego świata Wschodu.

W inny zakres wprowadziła nas „Sztuka huculska" z przeważającym materjałem współczesnym, chociaż nie brakowało i eksponatów starszych. Celowo wspomniałem o wystawach *par excellence* niepolskich. T u t a j j u ż i m o m e n t p a ń s t w o w y o d e g r a s w o j ą r o l ę, d a ś w i a d e c t w o w i e l k i e j p r a w d z i e, j a k p o l s k a r a c j a s t a n u u m i e i p r a g n i e u s t o s u n k o w a ć s i ę d o p o c z y n a ń k u l t u r a l n y c h n a s z y c h s z c z e p ó w, i n n y c h n a r o d o w o ś c i i w y z n a w c ó w o d m i e n n e j r e l i g j i. Tego milczeniem pominąć nie wolno!

Tak pojęte wystawy są najlepszym bodźcem i zachętą do stworzenia muzeów odnośnego pokroju. Przykładem dowodnym są już wspomniane, które w konsekwencji umożliwiły otwarcie Muzeum ormiańskiego i Muzeum żydowskiego we Lwowie. Znikły dawne wielkie przeszkody. Nastrój urobiony dokazał swego. Odpowiednie przygotowanie, sam pokaz unaocznił bogactwo i wartość zebranych eksponatów i zadecydował nieodwołalnie o konieczności zrealizowania dawnych zamierzeń.

Nie będę już wchodził niejako na podwórko własne, rozprowadzając, jaką wartość posiadają tego rodzaju pokazy dla urobienia i podniesienia poszczególnych gałęzi przemysłu artystycznego. Tu ujawnia się w całej pełni niemniej ważna kwestja praktyczna. W pokazach tego pokroju widzimy, jak piękno zdobywanych nowych form walczy o lepsze z techniką samego wykonania.

Wystawy powyższe, to równocześnie pochwała pracy i wysiłków naszego stanu rękodzielniczego. Dają one świadectwo jak wysoko stały te sztuki niższe (używając nomenklatury Morrisowskiej) jak nie ustępowały wzorom czy produkcji zagranicznej.

A cóż dopiero powiedzieć o wystawach już na szerszą skalę zorganizowanych, jak kobierców i ceramiki w Muzeum Narodowem w Krakowie. Tutaj wszystkie walory tego rodzaju pokazu wystąpiły w całej pełni. I sama ilość eksponatów, pierwszorzędny ich dobór i jakość — wszystko ze zbiorów pierwszorzędnych, dla przeciętnego znawcy czy miłośnika niedostępnych. Pomijamy już metodę rozmieszczenia i segregowania. Trwałym śladem pozostał katalog Wystawy[1]),

---

[1]) Katalog Wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej w Muzeum Narodowem. Kraków 1934.

który daje wszechstronną inwentaryzację nagromadzonych okazów. Tego rodzaju przedsięwzięcie wychodzi już znacznie poza ramy miejscowe, czy krajowe — a znaczeniem swem i wpływami sięga nawet poza granice państwa. To samo moglibyśmy powiedzieć, by nie opierać się tylko na jednym przykładzie, o wystawie z tytułu rocznic Batorego i Jana III w Warszawie i Lwowie a przedewszystkiem niezapomnianej na Wawelu.

Cóż stwierdzają one? Oto jak ważnym czynnikiem w kształtowaniu piękna, kultury artystycznej — są stałe zbiory muzealne i wystawy czasowe. Dostarczają należytej karmy duchowej wszystkim stanom. U jednych kształcą umiłowanie i poszanowanie zabytków i ich piękna, u drugich — o ile dotyczą okazów sztuki lub artystycznego rękodzieła współczesnego — wchodzą już w dziedzinę wybitnie praktyczną. I to ze skutkiem dla wystawców wcale korzystnym w postaci konkretnych zamówień, czy sprzedaży wystawianych objektów. Rzecz naturalna, iż odpowiednie walory artystyczne odgrywają rolę niepoślednią. U jednego np. z wystawców architekty, pracującego w zakresie meblarstwa, inwencja konstruktora, szukanie proste a godziwe nowych dróg na płaszczyźnie wyrobionych i dobrze odczuwanych form, przyniosły zgoła poważny sukces zamówień i to z dalszych ziem i miast.

Poruszone w ten sposób skromne uwagi niechaj posłużą jako substrat do rozważań w tej mierze, może głębszych i dalszych, do opracowania pewnego programu, może najlepiej w granicach lokalnych (boć przecie każdy ośrodek w swoistym podąża kierunku, własne posiada cele i zadania) a w konsekwencji z tak postawionego zadania wyniknie pewna urobiona i przemyślana metoda pracy.

Oddziaływanie zbiorów i wystaw zależy w wysokim stopniu od zachowania się szerokich sfer, ich stopnia zainteresowania temi dziedzinami.

Jak ta sprawa wygląda? Stwierdźmy bez żadnych uprzedzeń, ale odważnie spojrzyjmy smutnej prawdzie w oczy. A takie spojrzenie winno i musi nastąpić na tak poważnem i fachowem zebraniu, jak zjazd muzeologów polskich. Stwierdźmy bez żadnych obsłonek, iż kultura upada w zastraszający sposób. Rozumiemy i chcemy przyjąć za częściowe usprawiedliwienie, iż wiele bardzo złożyło się na ten stan rzeczy powodów.

Wysiłek państwa młodego, choć o tradycjach starych, musi zmierzać w zgoła innym kierunku. I trudności finansowych przeoczać nam nie wolno (choć nie można tej restrykcji zastosowaś do inicjatywy

i powinności prywatnych). Ale te wszystkie przejawy nie powinny nas przerażać. Zło, a zarazem wielkie niebezpieczeństwo tkwi w czem innem. W nastawieniu mianowicie całego społeczeństwa, a specjalnie młodego pokolenia w kierunku jednym i to bardzo jednostronnym. Taki zwrot niesłychany stwarza zgoła nowe wartości, które są w każdym razie co najmniej tylko umniejszaniem tego wszystkiego, co przez lat tyle a nawet wieków było naszą dumą, chlubą, naszą świętością. Nieraz pragnęlibyśmy w poczuciu wielkiej odpowiedzialności zawołać pod adresem naszej młodzi narodowej: nie szargać świętości, nie umniejszać naszych dóbr, poczucia kulturalnego!

* * *

Muzea winny pocieszać i pouczać, pobudzać i wychowywać. Maksyma ongiś jeszcze w dobie romantyzmu ukuta nic nie straciła ze swej aktualności, przeciwnie nabrała siły i znaczenia w ciągu lat długich. Jako pewnik musi pozostać to przeświadczenie, iż muzea, jakiekolwiek rodzaju, fachowe czy ogólne, winny dawać uzupełnienie i pogłębienie wiadomości, gdzieindziej nabytych. Wszak zadania muzealne możemy ująć w te trzy podstawowe cele:

1) estetyczne, znaczone samą rozkoszą, używaniem sztuki,

2) praktyczne, polegające na stwarzaniu podniety i porządkowaniu wzorów dla mistrzów i rękodzielników,

3) teoretyczne, gdy chodzi o umożliwienie naukowych badań i studjów w zakresie sztuki.

Idealne cele doskonale łączą się z materjalnemi, a korzystającemu ułatwią, uprzyjemnią lub oświecą jego życiową drogę. Z tych wychodząc przesłanek winno każde muzeum nowoczesne wciągnąć w orbitę swych wpływów naprawdę możliwie najszersze warstwy społeczeństwa, zaprosić je dosłownie w podwoje muzealne. Żywem słowem, pouczeniem, umiejętnie prowadzoną dyskusją wyrabiać poszanowanie i miłość dla zabytków sztuki i ich wartości artystycznych. Tą jedynie drogą wzbudzi się naprawdę zrozumienie dla tych skarbów, o których ogół posiada niejako podświadome przekonanie. Niechaj się spełnią wieszcze słowa Cyprjana Norwida, który pragnął aby „...sztuka była chorągwianym znakiem na prac ludzkich wieży“. Nasze muzea i zbiory będą wówczas ożywczem źródłem pięknych sił i mocy, które jasną rozlewną falą popłyną na naród, na kraj cały...

★

★ ★

INŻ. KAZIMIERZ JACKOWSKI
Dyrektor Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.

STAN MUZEOLOGJI TECHNICZNEJ ZAGRANICĄ I ORGANIZACJA MUZEUM PRZEMYSŁU I TECHNIKI W WARSZAWIE.

I.

Będziemy bliscy prawdy, gdy stwierdzimy fakt, że w obecnych stosunkach do najważniejszych cech, określających wartość danego muzeum będziemy zaliczać nietylko przewodnią ideę, odzwierciedlającą jego charakter fachowy, wzgl. naukowy, lecz i stopień utylitaryzmu w odniesieniu do mas.

Pod względem „intensywności pracy" oraz jej „wydajności" w stosunku do zwiedzających, możemy światowe muzea techniczne podzielić zgrubsza na dwie wielkie grupy:

a) Muzea organizowane pod kątem widzenia najszerszego utylitaryzmu, przynoszące codzienną korzyść społeczeństwu i dlatego cieszące się dużą frekwencją zwiedzających,

b) Muzea zawierające zbiory same dla siebie, nieraz bardzo bogate, ale nieprzedstawiające większego zainteresowania dla szerszego ogółu, ze względu na brak przejrzystości w ich ułożeniu, brak odpowiedniej ilości tablic, fotomontaży, a pozatem brak odpowiednio dostosowanych gmachów.

Do pierwszej grupy będą należeć np. Muzem Techniki w Monachjum, Muzeum Rzemiosł i Techniki w Wiedniu, Muzeum Wiedzy Technicznej w Londynie, Muzeum Gospodarcze w Düsseldorfie, Muzeum Rolnictwa w Pradze oraz z pokrewnych dziedzin przedewszystkiem Muzeum Higjeny w Dreźnie.

Do drugiej grupy muzeów będzie można zaliczyć w danej chwili wielce bogate w eksponaty o znaczeniu historycznem, ale nie posiadające rumieńców życia (i muzea „żyją") „Conservatoire des Arts et Métiers" w Paryżu.

Co się tyczy Muzeum Techniki w Pradze Czeskiej, to pomimo dużej ilości pojedyńczych b. wartościowych eksponatów, zebranych

w latach kiedy naród nie posiadał jeszcze niepodległości, nie stanęło ono jeszcze w rzędzie innych słynnych muzeów ze względu na chwilowe fatalne warunki lokalowe (projekt nowego gmachu jest już na ukończeniu).

Należy pozatem podkreślić, że frekwencja zwiedzających zależna jest przedewszystkiem od wkładu pomysłowości i syntetycznej pracy w celu możliwie dobrego przystosowania zbiorów, niekoniecznie zawsze b. licznych, do potrzeb zwiedzających tak, by ci ostatni w stosunkowo krótkim czasie wynosili możliwie najwięcej korzyści.

Naogół jednak biorąc, wszystkie muzea wyżej przytoczone, ilustrują wielki tryumf światowej myśli technicznej oraz dokumentują wciąż nowe zdobycze w różnych dziedzinach wiedzy, okupione niejednokrotnie życiem cichego badacza naukowego, wynalazcy, inżyniera-konstruktora oraz organizatora pracy.

Podajemy poniżej możliwie najkrótszą charakterystykę każdego z tych przybytków, w kolejności ich powstawania, z których każdy w zasadzie jest, względnie może być „miejscem natchnienia".

A. *Conservatoire Nationale des Arts et Metiers w Paryżu* (instytucja państwowa) należy do najstarszych muzeów o charakterze technicznym w Europie. Zostało ono założone w czasie rewolucji francuskiej, a zatem istnieje już około 140 lat. Przewodnią ideą jego założycieli było dokształcanie zawodowe robotników i rzemieślników. Muzeum mieści się, niestety po dziś dzień, w starym nieodpowiednim do tego celu gmachu pokościelnym (kościół św. Marcina) i zajmuje powierzchnię pod eksponaty około 6.000 mtr^2. W Muzeum tym zostało nagromadzonych dużo niezmiernie cennych eksponatów o charakterze technicznym oraz pamiątek z rozwoju nauk ścisłych (matematyka, astronomja itp.); całość składa się z 25 działów [1]).

Pomimo wielkiego bogactwa zbiorów pod względem różnych genjalnych i oryginalnych konstrukcyj, przyrządów, aparatów itp., brak jest w tem muzeum, jak już było zaznaczone na początku, jakiejkolwiek syntezy w zakresie poszczególnych działów, za wyjąt-

---

[1]) Muzea techniki dzielą się zgrubsza na następujące części: 1) Naukowe podstawy techniki i przemysłu, 2) Technologja surowców i ich przeróbka (przemysł ciężki), 3) Energetyka ogólna, 4) Komunikacja, 5) Telekomunikacja, 6) Budownictwo, 7) Szereg działów wytwórczości przemysłowej, 8) Przetwórstwo rolne.

Pozatem do powyższych grup dochodzi jeszcze w niektórych muzeach prowadzona akcja dotycząca ochrony zabytków sztuki inżynierskiej.

Szczegółowsze wykazy działów, uwzględnianych prawie we wszystkich ogólnych muzeach technicznych znajdzie czytelnik w pracy autora p. t. „Muzea Przemysłu i Techniki zagranicą i w Polsce" Warszawa 1932 r.

kiem b. bogatego działu włókiennictwa. Brak w niem również szkiców ze wskazaniem kolejności procesów technologicznych, nie mówiąc już o nowoczesnych fotomontażach, mogących znakomicie ułatwić zrozumienie poszczególnych procesów.

Wszystko to razem obniża znacznie wartość dydaktyczną zbiorów. Pozatem wprost rzuca się w oczy przypadkowość w rozgrupowaniu i utrzymaniu poszczególnych eksponatów. W rezultacie obserwuje się naogół nieznaczną frekwencję zwiedzających, albowiem korzystają z tego muzeum głównie ludzie wiedzy, a nie szerokie rzesze.

B) *The Science Kensington Museum w Londynie* (instytucja państwowa) jedno z najbogatszych i najwięcej zasłużonych w Europie, istnieje już również ok. 84 lat.

Przewodnią ideą tego Muzeum, wcieloną w życie, jest kształcenie pod względem technicznym społeczeństwa, oraz wpajanie w szerokie masy znaczenia techniki dla gospodarstwa narodowego.

Zbiory podzielone są na 30 działów. Obecnie muzeum mieści się już w nowym gmachu, którego budowa ukończona została w r. 1925. Eksponaty są rozmieszczone w dużych halach i na balkonach, o ogólnej powierzchni ok. 18.000 mtr^2. Stronę wizualną cechuje wielka powaga. Wartość dydaktyczna muzeum jest olbrzymia i z tych względów frekwencja zwiedzających b. duża, albowiem dochodzi do półtora miljona osób rocznie (wejście gratis). Jako charakterystyczny szczegół należy podkreślić, że roczny eksploatacyjny budżet muzeum wynosi około 2,000.000 zł.

C) *Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik, w Monachjum* (instytucja społeczna), istnieje od 25 lat i należy bezsprzecznie do najlepiej zorganizowanych muzeów na świecie, zarówno ze względu na swą wielkość, jak i wspaniałą, może najlepszą organizację pod względem dydaktycznym. Jest ono dla całego świata cywilizowanego placówką wprost klasyczną. Niezależnie od gromadzenia modeli oraz oryginałów nowoczesnych maszyn w przekrojach i wielu urządzeń technicznych z najrozmaitszych dziedzin, muzeum to zajmuje się również sprawą ochrony zabytków niemieckiej narodowej sztuki inżynierskiej w „terenie".

Wartość zgromadzonych w niem eksponatów dochodzi do 33 miljonów marek. Całość techniki została tu podzielona na 35 działów.

Dzięki współpracy szeregu inżynierów i artystów strona wizualna muzeum jest zorganizowana bardzo celowo i starannie. Jedynym bodaj minusem w organizacji tej placówki jest jej szkodliwy przerost, gdyż ażeby zwiedzić muzeum trzeba przejść ok. 14 km bie-

żących! Nadmierny swój rozrost muzeum monachijskie zawdzięcza temu, iż starano się w nim umieszczać maszyny chociażby największe w oryginałach, pozatem jednak widać wspaniały rozmach w realizacji rozległych celów, przyświecających tej instytucji. W podziemiach muzeum mamy np. urządzoną rozległą kopalnię węgla w miniaturze.

Czteropiętrowy reprezentacyjny gmach liczy razem ok. 36.000 mtr^2. Większe eksponaty z działów: energetyki, lotnictwa i komunikacji, mieszczą się w dużych halach; inne działy mieszczą się w przejściowych salach budynku trzypiętrowego.

Godne specjalnego podkreślenia jest to, że drugie tyle powierzchni, co całe muzeum, zajmuje bibljoteka techniczna, będąca istnym cudem, w której zgromadzone są poza setkami tysięcy dzieł fachowych specjalne zbiory planów oraz dokumentów, dotyczących różnych wynalazków ludzi nauki, inżynierów i techników.

Co do frekwencji warto podkreślić, że muzeum zwiedza rocznie z górą ½ miljona osób, w tem 60% ludzi starszych, 13% uczniów gimnazjalnych, 10% uczniów szkół rzemieślniczych, 17% wszystkich innych. W ogólnej ilości zwiedzających 67% stanowią przyjezdni a 33% mieszkańcy Monachjum i okolic. Roczny budzet wynosi ok. 2,000.000 zł.

E) *Technické Museum Československé w Pradze Czeskiej* (instytucja społeczna) istnieje już od 30 lat, co należy uważać za objaw b. charakterystyczny, albowiem prace organizacyjne zostaly rozpoczęte i prowadzone b. konsekwentnie jeszcze za czasów braku samodzielności państwowej. Muzeum mieści się na razie w przygodnym starym gmachu i zajmuje ok. 4.000 mtr^2. Brak miejsca wytworzył b. trudne warunki pracy, która postępuje jednak stale z zachowaniem ciągłości, co jest b. ważne w muzeologji technicznej. Zbiory dzielą się na 25 działów. Władze muzeum od kilku lat opracowują plany budowy nowego gmachu o powierzchni ok. 20.000 mtr^2.

F) *Československé Zemědělské Museum w Pradze Czeskiej* (instytucja społeczna) posiada zbiory bajecznie skondensowane i b. logicznie ułożone. Przewodnią ideą organizatorów tego muzeum było danie syntezy inżynierji rolnej, zapoznanie szerokich mas z istotą współczesnego rolnictwa, oraz przechowywanie ciekawszych eksponatów historycznych, celem ochrony ich od zagłady. Z natury rzeczy wartość pieniężna eksponatów nie jest wielka, choć ich wartość dydaktyczna bardzo duża, zaś strona wizualna bardzo dobrze pomyślana. Wzięta tu została pod uwagę odpowiednia wysokość zawieszania eksponatów oraz dostosowanie tła do eksponatów. Pozatem

starano się o takie przedstawienie całości by oko możliwie najmniej się męczyło. Zbiory mieszczą się w prowizorycznym gmachu o powierzchni około 800 m^2. Mają one być z czasem przeniesione do nowo projektowanego gmachu „Muzeum Techniki“, który ma być budowany przez oba muzea wspólnie. Kiedy się zwiedza to niezbyt duże, ale bardzo mądrze urządzone muzeum, trzeba być z podziwem dla światłego kierownictwa życia rolniczego w Czechosłowacji.

G) *Deutsche Hygiene Museum w Dreźnie* (instytucja społeczna) istniejące od 25 lat. Muzeum to cechuje ten sam genjalny rozmach co Muzeum Techniki w Monachjum. Dla techników jest ono b. interesujące przedewszystkiem ze względu na zagadnienia związane z „higieną pracy“. Można podziwiać, jaki ogrom twórczej pracy włożono w przygotowanie eksponatów, aby były one dydaktyczne i łatwo zrozumiałe. Przewodnią ideą tego muzeum jest założenie, że przez osobistą higjenę poszczególnych obywateli naród może osiągnąć wyższe szczeble rozwoju. Wartość eksponatów zgromadzonych w tem muzeum dochodzi do kilku miljonów marek. Do najbardziej dydaktycznych modeli znajdujących się w niem należy wspaniały „przeźroczysty człowiek“, w którym wyzyskano efekty świetlne w celu kolejnego oświetlania poszczególnych organów i wyjaśnienia ich działania. Na dziesiątkach b. mądrze pokazanych eksponatów zilustrowane jest np. „rozmnażanie się“ kolejno u roślin, ptactwa, zwierząt domowych oraz ludzi. Eksponaty te będące szczytem pomysłowości, uczą jakie są rozległe możliwości w uprzystępnianiu szerokiemu ogółowi znajomości działania dowolnego organu.

Dwupiętrowy gmach muzeum stanowi istne arcydzieło współczesnej sztuki architektonicznej w zakresie budownictwa muzealnego. Frekwencja w muzeum duża.

H) *Reichsmuseum für Gesellschafts u. Wirtschaftskunde w Düsseldorfie* (instytucja państwowa, istnieje dopiero ok. 3 lat). Muzeum to posiada odmienne założenie organizacyjne od innych, albowiem mamy tu ciągłe zmienianie się poszczególnych działów. Do najważniejszych zagadnień zilustrowanych przy pomocy świetnie pomyślanych eksponatów i nowoczesnych fotomontaży należą: historja pracy ludzkiej, statystyka ludzkości, sprawy bezpieczeństwa pracy, synteza historji hutnictwa, korzyści normalizacji, szereg zagadnień związanych z produkcją przemysłową i rolniczą, sprawy eksportu i importu i t. p. Wartość eksponatów pod względem kosztów jest niewielka, gdyż organizatorzy operują zwykle bryłami, a pozatem w możliwie największym stopniu ruchem i światłem. Widzi się tu b. wiele da-

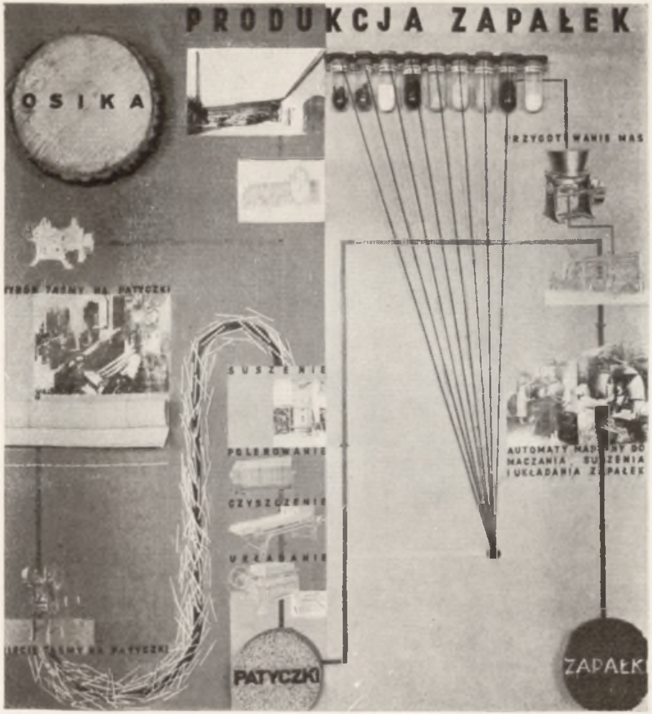
nych cyfrowych, ale cyfry te wyjątkowo nie nużą. Zamiast „ścisłych" modeli z metalu nieraz b. kosztownych, zrobione są b. pomysłowe modele z drzewa. Mała lecz jednolita skala modeli pozwala na umieszczenie obok siebie wszystkiego, co się tyczy jednego procesu. Niektóre eksponaty dla wywołania większego skupienia rozmieszczone są w salach ze światłem przyćmionem. Nikt się tu nie gubi w szczegółach. Strona wizualna zbiorów jest prawdziwem arcydziełem. Olbrzymi sukces święci w muzeum skojarzenie pracy inżyniera z architektem-dekoratorem. Zbiory mieszczą się w bardzo ładnym nowoczesnym gmachu o powierzchni paru tysięcy m^2. Ten specyficzny rodzaj muzeum wniósł do współczesnej muzeologji wiele nowych pomysłów godnych naśladowania.

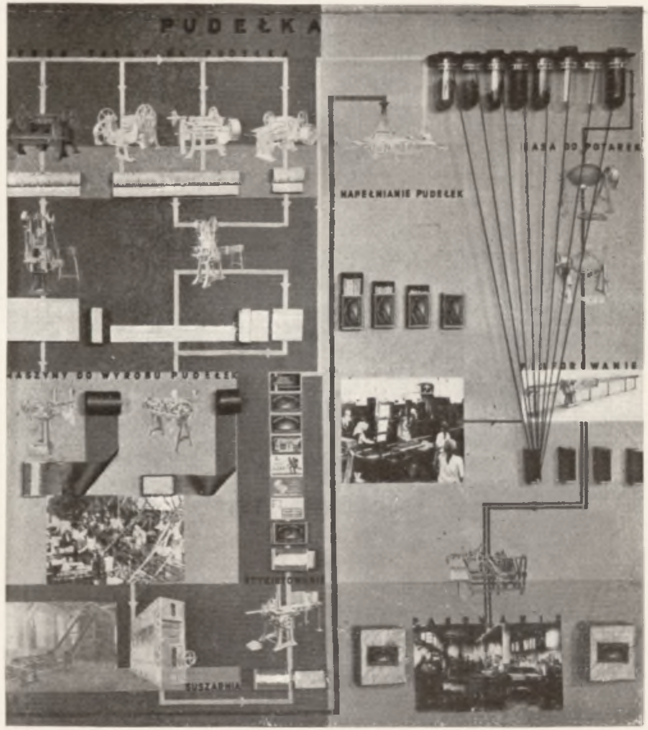
Do bardziej specjalnych muzeów, które tu z braku miejsca nie zostaną poruszone, należą muzea poświęcone zagadnieniom bezpieczeństwa i higjeny pracy w Charlottenburgu, w Monachjum i w Medjolanie; muzea oceanograficzne w Monaco, w Paryżu i w Berlinie, oraz muzea wojska w Monachjum i w innych miastach. Wkońcu należy zaznaczyć, że nowe Muzeum Lotnictwa w Paryżu już zyskało wspaniały budynek muzealny z jedną wielką halą 3 piętrową, otoczoną balkonami na trzech poziomach. Muzeum ma być otwarte dla publiczności dopiero w przyszłym roku.

II.

Na mocy materjałów przedstawionych powyżej, dochodzi się do wniosku, że idea muzeologji technicznej w różnych jej przejawach, nie znalazła jednak jeszcze nigdzie formy klasycznej. Nie należy podchodzić do tego zagadnienia wyłącznie tylko z punktu widzenia „kompletowania eksponatów" ciekawych przedewszystkiem pod względem historycznym, ale zarazem nie należy ograniczać się do uprzystępniania szerokim masom zrozumienia jedynie nowoczesnych urządzeń i ich procesów technologicznych. W każdym razie zdaje się, że ci najmniej błądzą, którzy przy organizowaniu muzeów posuwają równocześnie pracę w obu dziedzinach.

Pozatem sprawa ustalenia charakteru samego muzeum jest tu niezmiernie doniosła, albowiem nowoczesne muzeum winno być bezwątpienia organizowane zawsze pod kątem widzenia jaknajwiększego utylitaryzmu i dobrze uświadamiać sobie funkcje społeczno-wychowawcze i oświatowe tych placówek tak doniosłych dla współczesnego życia. Pozatem nie wielkość będzie stanowiła o ich wartości, ale nić przewodnia, oparta na daniu w pierwszym rzędzie s y n t e z y każdego





Fotomontaże obrazujące produkcję zapałek i pudełek w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.

z działów techniki. Bardzo ważne jest również nieprzekraczanie pewnych godziwych norm co do wielkości gmachów.

Umieszczanie w ramach muzeum szeregu oryginalnych maszyn w skali 1:1 prowadzi w konsekwencji do b. dużych powierzchni sal i daje szkodliwy przerost całego gmachu i wielkie koszta eksploatacyjne.

Widzimy to w szczególności na przykładzie muzeum monachijskiego, które z racji umieszczania w swych salach wielu maszyn w naturalnej wielkości rozrosło się ponad normę.

Dlatego też nowoorganizujące się Muzeum Przemysłu i Techniki w stolicy naszego kraju, pragnąc za wszelką cenę dać przedewszystkiem syntezę techniki, poszło od początku swej organizacji po linji uwzględniania w szeregu działów muzealnych: serji małych modeli maszyn i aparatów łącznie z t. zw. plastycznemi fotomontażami. Te ostatnie są kombinacją odpowiedniego tła barwnego, szeregu uwypuklonych fotosów, pewnej ilości produktów w naturze, przytwierdzonych do tablicy oraz ew. kilku lapidarnych cyfr statystycznych. Całość takiego fotomontażu daje widzowi możność zrozumienia w formie uproszczonej takiego lub innego przebiegu technologicznego bez zbytnich wysiłków i dociekań.

Jako przykład takiej kompozycji może posłużyć między innemi wykonany w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie oryginalny i b. ciekawy fotomontaż, przedstawiający fabrykację zapałek, który w praktyce oddaje znakomite usługi. Należy zauważyć, że te nasze fotomontaże zyskały sobie uznanie nawet w muzeach zagranicznych. Należy przy okazji podkreślić, że praca w zakresie „fotomontaży" wymaga dużych zachodów i wysiłków umysłowych, albowiem każdy fotomontaż jest pracą „mózgu inżyniera" i „inwencji artysty-architekta".

Kto wie zatem, co jest trudniejsze, czy stosowanie wielkich maszyn w naturalnych wielkościach, co jest praktykowane w wielkich muzeach zagranicznych, czy uwzględnianie wyżej opisanych fotomontaży łącznie z małemi modelami maszyn. Rodzi się pytanie, co jest bardziej celowe, co bardziej twórcze, co więcej uczy?

Pozatem „małe modele" przy syntetycznem ujmowaniu historycznego rozwoju pewnych działów techniki nie potrzebują być koniecznie zbyt precyzyjne, a zatem mogą kosztować znacznie taniej i korzyść z nich dla zwiedzających jest niewiele mniejsza! Pozatem jest oczywiste, że taka synteza musi być również fascynująca i łączyć modele trójwymiarowe ani zaduże, ani zamałe w jedną logiczną całość.

Wszystko powinno być połączone z efektami świetlnemi i koniecznie choćby w pewnych tylko fragmentach z ruchem, do czego również niekoniecznie musi być całość precyzyjna!

Taką właśnie syntezę niestety tylko w zakresie hutnictwa możemy zobaczyć w Düsseldorfie, pozatem czegoś podobnego nigdzie niema. Rzeczy te naogół nie są drogie, ale wymagają drobiazgowej pracy przy sporządzaniu rysunków i szkiców dla stolarzy.

Uwzględnianie w muzeach techniki również i oryginałów maszyn jest jednak konieczne, ale głównie w takich działach, które mają charakter ogólny np. w dziale energetyki, dziale komunikacji, lotnictwie itp. W tych działach musi się znaleść miejsce dla umieszczenia możliwie oryginalnej maszyny parowej Watta, oryginalnych silników spalinowych, małej turbiny parowej i t. p., wszystko w ruchu zwolnionym (z napędem od silników elektrycznych), przyczem z zasady wszystkie maszyny współczesne winny być przedstawione w przekrojach dydaktycznych (turbiny, silniki Diesla i t. d.).

Część „dokumentalną“, t. j. maszyny i urządzenia rzeczywiście historyczne, należy usilnie chronić od zagłady i konserwować wszędzie, gdzie się da, np. w muzeach regjonalnych, w ramach poszczególnych fabryk, ewent. w ramach samego muzeum, o ile dany przedmiot ma znaczenie ogólniejsze.

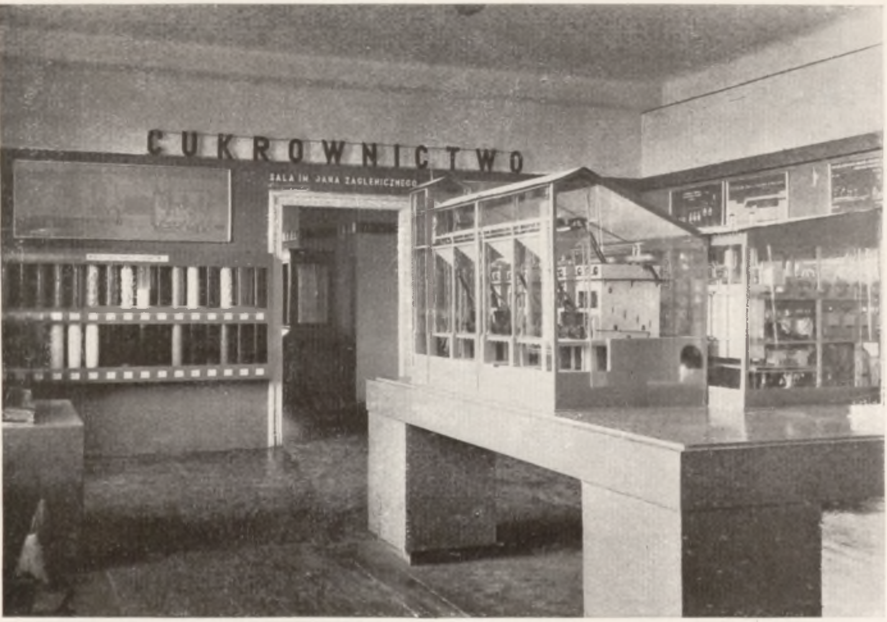
Z organizowaniem w stolicy kraju muzeów syntetycznych należałoby równocześnie rozwijać szeroką akcję w dziedzinie wyszukiwania w terenie i konserwowania różnych zabytków polskiej sztuki inżynierskiej, które już odegrały swoją rolę w technice, a mogą świadczyć o zmyśle technicznym naszych ojców.

W tym zagadnieniu należałoby dążyć, aby pp. Konserwatorzy przy Województwach stosowali równą miarę przy konserwowaniu ruin starych zamków, jak i np. zabytkowych starych pomp, starych kuźnic oraz walcowni, pracujących szczególnie o sile wodnej.

Właśnie te urządzenia świadczą o kulturze narodu w dziale techniki w ubiegłych pokoleniach; wszelka bezmyślność pod tym względem jest również karygodna, jak i w odniesieniu do zabytków architektury itp.

W tym względzie winny przychodzić naszemu Muzeum z pomocą o ile możności władze państwowe, a przedewszystkiem samorządowe, względnie odpowiednie organizacje społeczne.

W tej dziedzinie nasze Muzeum Przemysłu i Techniki może się również poszczycić już konkretną pracą, albowiem ostatnio zostały



Ogólny widok Sali Cukrownictwa w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.



„Fragmenty rozwojowe" oparte na dziele Dr. L. Erharda z Wiednia,
w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.

przez nie przejęte (od Dyrekcji Lasów Państwowych w Radomiu), w celu odbudowy i konserwacji, wielkie walcownie o napędzie wodnym pod nazwą „Sielpia Wielka“, znajdujące się w powiecie Koneckim. Jest to doniosłe dzieło księcia Lubeckiego zbudowane za czasów Banku Polskiego. Prace konserwatorskie nad tym zabytkiem są prowadzone przy żywym i energicznym udziale ogółu techników Zagłębia Staropolskiego.

Pozatem do przechowywania różnych rzeczy „dokumentalnych“ ważnych dla świata technicznego służą dobrze i nowocześnie zorganizowane bibljoteki muzealne. Klasyczny wzór takiej bibljoteki jak zaznaczyliśmy wyżej, znajduje się w Muzeum monachijskiem, w którem poza miljonem książek jest „archiwum“ wybitnych techników, ich listy, plany, szkice, patenty itd., a często płyty z ich głosem.

Oddzielnie należałoby poruszyć zagadnienie, tyczące się rozkładu pomieszczeń dla potrzeb naszego Muzeum Przemysłu i Techniki. Po głębszych rozważaniach dochodzi się do wniosku, że eksponaty o charakterze specjalnym, przeznaczone jedynie dla „wybrańców“, winny być umieszczane możliwie w oddzielnych salach, zbiory zaś przeznaczone dla „szerokiego ogółu“ winny być możliwie wydzielone. Pamiętać bowiem należy, że dla przeciętnego zespołu zwiedzających każdy przedmiot zbyteczny — to wróg.

Na zakończenie pragnąłbym jeszcze podkreślić słuszne dążenie nowoczesnej muzeologji do centralizacji wartościowych zbiorów o jednym charakterze w poszczególnych ośrodkach kraju, a przedewszystkiem na terenie stolicy. Bezcelowe bowiem zdaje się nietylko rozrzucenie po oddzielnych gmachach rozmaitych działów techniki, ale i stosowanie różnych metod organizacyjnych przy ich ujmowaniu z punktu widzenia muzealnego. Pozatem podnosi to ogromnie koszta eksploatacji, co powoduje bezpowrotną zatratę znacznych sum pieniężnych.

Ostatnio widzimy na terenie zagranicy dążenie do „całkowania“ nietylko poszczególnych działów muzeów tego samego charakteru, ale nawet i muzeów pokrewnych. I tak Muzeum Techniki w Pradze łączy się z Muzeum Rolnictwa. Według opinji ludzi kompetentnych rozmaite Muzea Bezpieczeństwa i Higjeny Pracy winne być zlikwidowane jako jednostki samodzielne i wejść w skład centralnych Muzeów Techniki.

I na naszym terenie byłoby nie do pomyślenia tworzenie osobnych Muzeów Komunikacji, Lotnictwa, Bezpieczeństwa i Hygjeny Pracy itp. Na szczęście w pewnych działach sprawa ta już została

przesądzona na korzyść centralizacji. Przedewszystkiem Ministerstwo Komunikacji postanowiło włączyć swoje obszerne „Muzeum Kolejowe“ w Warszawie do Centralnego Muzeum Przemysłu i Techniki. w momencie wybudowania przez nas na ten cel specjalnego gmachu.

Pozatem w ramy naszego Muzeum już wchodzi specjalny dział poświęcony zagadnieniom bezpieczeństwa i higjeny pracy narazie jedynie zamarkowany, ale jeszcze w bieżącym roku dział ten dozna znacznego rozszerzenia i pogłębienia ze względu na wyjątkową aktualność tego zagadnienia w naszym kraju.

Odrębnem zagadnieniem jest sprawa organizacji działu rolnictwa, jednakże należy się spodziewać, że i to ważne zagadnienie będzie załatwione pomyślnie pod kątem widzenia jedności gmachu i jednolitości organizacji.

Na zakończenie należy zauważyć, że w obecnej fazie rozwoju zbiory naszego Muzeum zajmują powierzchnię ok. 1500 mtr. kwadr. i zajmują niestety trzy lokale. Projekt budowy własnego gmachu przewiduje dziesięciokrotnie większą powierzchnię tj. ok. 15000 m^2 (łącznie z Muzeum Komunikacji). Do obecnej chwili zostało uruchomionych w charakterze prowizorycznym 17 działów techniki — w następnych latach będą one stopniowo rozszerzane, a pozatem będą stopniowo organizowane dalsze działy. Dokładny opis już posiadanych zbiorów a pozatem organizacja całego Muzeum jako instytucji społecznej, zostały objęte „Przewodnikiem“ po Muzeum Przemysłu i Techniki, który został wydany w postaci pokaźnego dzieła z licznemi ilustracjami na dzień uroczystości otwarcia Muzeum, co miało miejsce w dniu 16 grudnia 1933 r.

Muzeum Przemysłu i Techniki jest otwarte za wyjątkiem poniedziałków i wtorków przez wszystkie pozostałe dnie tygodnia łącznie ze świętami po 4 godziny dziennie, a w piątki po 7 godzin licząc w tem godziny wieczorowe, poświęcone specjalnie dla sfer pracujących fizycznie. Frekwencja zwiedzających dochodzi w miesiącach jesiennych i zimowych do 3 tysięcy osób miesięcznie.

Cechą wyróżniającą nasze Muzeum od wielu innych jest fakt, że zwiedzający mogą dotykać się bezpośrednio wielu eksponatów, uruchamiać wiele maszyn, a w dziale „Podstaw fizyki“ wykonywać samodzielnie i wielokrotnie szereg doświadczeń. Ten stan rzeczy przysparza Dyrekcji wiele trudu i zachodu przy remoncie wielu eksponatów, ale daje duże korzyści szerokiemu ogółowi, który lepiej zaznajamia się z poszczególnemi zagadnieniami i łatwiej chwyta ich istotę.



Dział bezpieczeństwa i higjeny pracy w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.



Dział rozwoju pojazdów mechanicznych w Muzeum Przemysłu i Techniki w Warszawie.

Z tych względów nasze Muzeum zostało scharakteryzowane przez ogół i prasę jako „żywe muzeum dla żywych ludzi".

Dla uskutecznienia budowy gmachu, dla żywiołowo rozrastającego się Muzeum Przemysłu i Techniki, został powołany specjalny Komitet budowy, który wierząc w słuszność, wielkość i aktualność sprawy dla dobra całego kraju, zdecydował się wystąpić z publiczną odezwą do społeczeństwa polskiego, nawołując go do energicznego współdziałania w budowie tak potrzebnego gmachu.

Ponieważ w podjętej akcji biorą udział liczni przedstawiciele polskiego świata technicznego i przemysłowego, można mieć pewność, że rozpoczęte dzieło zostanie doprowadzone do końca.

*

*   *

DR. GWIDO CHMARZYŃSKI
Kustosz Muzeum Miejskiego w Toruniu.

ORGANIZACJA MUZEUM POMORSKIEGO W TORUNIU.

Zagadnienie Muzeum Pomorskiego zostało naogół rozwiązane na kilkadziesiąt lat przed wojną przez stworzenie w Gdańsku Westpreussisches Provinzial-Museum pod przemożnym patronatem prof. Conventza, pionjera idei ochrony przyrody. Wtedy uruchomiono krajowy instytut kolekcjonerski, w którym zbierano okazy ówczesnej prowincji Zachodnio-pruskiej z zakresu przyrody, prehistorji i częściowo sztuki. Lecz zmieniły się warunki polityczne, Gdańsk uzyskał autonomję państwową, a wraz z tem zbiory prowincjonalne przeszły na własność Wolnego Miasta [1]). Wyłoniła się nowa potrzeba; należało rozwiązać nowe zagadnienie: Pomorze (w dzisiejszem pojęciu administracyjnem), owa przebogata w zabytki prehistoryczne, kultury ludowej i plastycznej ziemia, winna była pozyskać instytucję, w którejbyześrodkowano zamierzenia ochroniarsko-kolekcjonerskie i naukowo-popularyzacyjne około całokształtu jej historycznej spuścizny. Utracone zbiory gdańskie już nawet ich programem nie mogły zaspokoić wszystkich potrzeb muzealnych Pomorza, były może zbyt jednogatunkowo pojęte. Zaś zmieniona treść uświadomienia duchowego po oswobodzeniu Pomorza oraz zasadnicze przewartościowanie szeregu kardynalnych pojęć muzeologicznych wymagały nowego działania na tym terenie, szczególnie w jego stolicy, Toruniu.

Pomorze posiada szereg instytucyj, powiedzmy muzealnych, w różnych miasteczkach [2]). Część z nich stoi pod patronatem Pol-

---

[1]) „50 Jahre Museum für Naturkunde uud Vorgeschichte (Westpreussisches Provinzial-Museum) in Danzig 1880—1930“ Danzig 1930; „Führer durch die öffentlichen Kunstsammlung in Danzig: Bd. 1 H. Fr. Secker. Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)“. Danzig 1913. Dział artystyczny b. muzeum prowincjonalnego znajduje się obecnie w Stadtmuseum.

[2]) Muzeum Grunwaldzkie w Działdowie, Muzeum Pol. Tow. Kraj. w Chojnicach, Muzeum w Kartuzach, Muzeum powiatowe w Świeciu, Muzeum Borów Tu-

skiego Towarzystwa Krajoznawczego. Ale są to wszystko owe typowe *bric-à-brac'i* głęboko prowincjonalne, bez programu i nadzoru dostatecznego lub żadnego[1]). Większe ośrodki stanowiły Grudziądz i Toruń. W pierwszym[2]) widzimy kompletną stagnację, wegetację: wszystkiego potrosze, żadnego systemu i programu pracy. W nieco szczęśliwszem położeniu znalazł się Toruń, gdzie istniały już przed wojną dwa zbiory publiczne, Miejskie i Towarzystwa Naukowego[3]). Choć może charakter ich niezupełnie odpowiadał ogólnie przyjętym warunkom prac i zadań muzealnych, choć treść ich przedstawiała kalejdoskop różnych „starożytności", jednak starodawna pozycja kulturalna tego miasta, które może poszczycić się istnieniem swego „musaeum" już w r. 1593 przy gimnazjum akademickiem, odegrała niezawodnie rolę przy pielęgnowaniu myśli muzealnej w tem mieście. Różne zabytki artystyczne z tresoru radzieckiego i nagromadzone w domach patrycjatu miejskiego przedmioty dawnego rzemiosła artystycznego zostały umieszczone w r. 1861 w utworzonym przez gminę Muzeum Miejskiem, w którem wzrosły do pokaźnej ilości, o nieprzeciętnych nieraz walorach formalnych. Akcję tę wspomagał w dużym stopniu niemiecki *Coppernicus-Verein für Wissenschaft u. Kunst.* Równolegle prowadzono od r. 1875 akcję kolekcjonerską w Polskiem Towarzystwie Naukowem, które gromadziło zabytki archeologiczne oraz artystyczne (ostatnie przeważnie pochodzenia ziemiańskiego). Z chwilą zaangażowania przez Zarząd Miejski specjalnego kustosza[4]) dla swych zbiorów muzealnych w r. 1929 oraz pozyskania drugiego kustosza-archeologa[5]) przystąpiono do jedynej racjonalnej w takim wypadku

cholskich w Tucholi, Muzeum na Zamku w Golubiu. Charakter ogólno-artystyczny posiada Muzeum Mieczkowskich w Niedźwiedziu (pow. wąbrzeski).

[1]) Słabe wyjątki stanowią muzea w Grudziądzu i Tucholi.

[2]) Muzeum założone w r. 1884. Dr. Ign. Korn „Festschrift zur Einweihung des Museums und der Stadtbibliothek in Graudenz — 24 Mai 1912" Graudenz 1912. „Städtisches Museum" Graudenz b. r. (ulotka). E. Chwalewik „Zbiory Polskie" 1927, t. II, str. 216. Ks. Wł. Łęga „Grudziądz i okolica" Grudziądz 1925, str. 45. Por. także „Mouseion" Paris, 1927, nr. 2, str. 144.

[3]) A. Semrau „Führer durch das Städtische Museum" Thorn 1917 (odbitka z „Führer durch Thorn"). Ks. K. Chmielecki „Człowiek przedhistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu" Toruń 1909 (odbitka z Zap. Tow. Nauk. Tor. I. 7—8). Chwalewik op. cit. str. 254 i 255. N. Pajzderski „Muzea Toruńskie" Przegląd Muzealny 1920, str. 25 n., oraz „Mouseion", op. cit. str. 159.

[4]) T. j. podpisanego, historyka sztuki.

[5]) Od początku r. 1931 do 1932 dr. Tadeusza Wagę, poczem mgr. Jacka Delektę; ostatni przydzielony do muzeum ze strony Instytutu Bałtyckiego.

komasacji obu zbiorów w ciasnym lokalu w ratuszu[1]). Ale to było i jest również tylko etapem prowizorycznym. Stałe narastanie przedmiotów, racjonalna selekcja rzeczy istotnych i rozszerzenie programu działania, który już obecnie zmierza do szczegółowego przedstawienia regjonu pomorskiego pod względem archeologicznym i historyczno-artystycznym, zmusiły czynniki kompetentne do znalezienia należytego rozwiązania problemu centralnego muzeum pomorskiego. Poza próbami jeszcze z r. 1921 i 1925 ze strony Starostwa Krajowego Pomorskiego oraz zamierzeniami w sensie sprecyzowania programu muzeum okręgowego ze strony zapoczątkowanego przez zasłużonego dla kultury toruńskiej p. dr. Ottona Steinborna „Tymczasowego Komitetu Organizacyjnego Pomorskiego Instytutu Naukowego“ (od r. 1929), przeobrażonego później (1932) w „Komisję Zbiorów Pomorskich przy Instytucie Bałtyckim“ w Toruniu[2]); najważniejszy impuls do realnej organizacji Muzeum Pomorskiego dała „Rada Zrzeszeń Naukowych, Artystycznych i Kulturalnych Ziemi Pomorskiej“, zorganizowana przez Wojewodę Pomorskiego p. Stefana Kirtiklisa. Rada Zrzeszeń, na której czele stanął ks. prałat A. Mańkowski, prezes Towarzystwa Naukowego w Toruniu, poleciła jednej z swych komisyj przygotować realny program budowlany gmachu, w którym mieściłyby się w 3 oddzielnych skrzydłach (z możliwością szerokiej rozbudowy) Bibljoteka im. Kopernika, Archiwum Pomorskie oraz Muzeum Pomorskie.

Program budowlany jest już opracowany dzięki walnej inicjatywie Prezydenta m. Torunia, p. Antoniego Bolta, a poprzedziły czynności te szczegółowe opracowania treści i programu działania przyszłego Muzeum Pomorskiego[3]) w administracji Starostwa Krajowego Pomorskiego, której to koncepcji reprezentantem jest obecny Starosta Krajowy, p. Wincenty Łącki. Zanim przejdę do omówienia

---

[1]) M. Walicki „Pomorski Instytut Naukowy oraz Muzeum Pomorskie w Toruniu“ Pamiętnik Warszawski III (1931), zesz. 4, str. 100 n.

[2]) O. Steinborn „Ruch naukowy w Toruniu“ Nauka Polska XVI (1932), odbitka „Zbiory i zabytki pomorskie“, artykuł w książce: „Stan posiadania ziemi na Pomorzu“ Toruń 1933 (Wydawn. Inst. Bałt.), str. 102— 105.

[3]) W r. 1925 przygotował już arch. Czesław Przybylski nieaktualny dziś projekt Muzeum Pomorskiego z polecenia Starostwa Krajowego Pomorskiego, opracowany stosownie do referatu dr. Mieczysława Tretera. W r. 1929 opracował referat o Muzeum Pomorskiem dr. Jerzy Dobrzycki z Krakowa (oba referaty znajdują się w aktach Muzeum Miejskiego). Obie prace nie wyczerpywały zagadnienia, dlatego omówiono je obszerniej w Komisji Zbiorów Pomorskich Instytutu Bałtyckiego (tamże referat podpisanego).

treści i programu działania tego przyszłego muzeum, niech mi będzie wolno rozpatrzeć w zarysie potrzeby regjonu pomorskiego w zakresie organizacji muzealnej w ogólności, wychodząc z naturalnego nasilenia tej ziemi pod względem dawnej kultury duchowej i materjalnej. Równolegle z tą analizą pozwolę sobie na krytyczne omówienie zagadnienia sieci muzeów regjonalnych, dotyczącego naszego odcinka Rzeczypospolitej, a przedstawionego przez p. prof. Wł. Antoniewicza [1]). Wyniki tej analizy pozwolą łatwo skonstruować jasną i logiczną politykę muzealną oraz zasięg programów i gatunek poszczególnych zbiorów w terenie. Stąd niedaleko do programu i zadań Muzeum Pomorskiego w Toruniu.

Nasuwają się dwie kwestje: 1) Jakie jest oblicze Pomorza pod względem rozmieszczenia przyrody, archeologji, folkloru oraz zabytków kultury i sztuki? 2) Czy i o ile siła nawarstwień danych objektów przyrody i kultury musi iść w parze z kolekcjonerskim systemem centralizacyjnym lub systemem pozostawiania tych objektów w możliwej bliskości a nawet w bezpośrednim kontakcie z poszczególnemi skupiskami geograficznemi ziemi pomorskiej?

Przypatrzmy się najpierw terenowi całemu! Dwa wielkie akcenty przyrody pomorskiej, to z jednej strony Wisły — Bory Tucholskie z Pojezierzem Kaszubskiem i Morzem Bałtyckiem, z drugiej strony Wisły — Pojezierze Brodnickie [2]). Przyroda winna być badana i dla celów dydaktycznych kolekcjonowana na najcharakterystyczniejszem miejscu jej skupienia, gdyż — jako zjawisko żyjące — wymaga konfrontacji z całą resztą otoczenia, wglądu w sposób egzystencji oraz kojarzenia uczuciowego. Nasuwają się trzy punkty, będące w trakcie organizowania lub już stworzone: Gdynia, Brodnica [3]), Tuchola.

Archeologja: badania jej wykazują przedewszystkiem znamiona swoiste i odrębne w stosunku do kultur sąsiadujących [4]). Fakt ten zmusza zgóry do zakwestjonowania pojęcia muzeum dzielnicowego w Poznaniu, które to pojęcie niema — jak się też to i niżej okaże — racjonalnego uzasadnienia ze stanowiska analizy zabytko-

---

[1]) Wł. Antoniewicz „Zagadnienie sieci muzeów regjonalnych w Polsce" Polska Oświata Pozaszkolna XI (1933—4), nr. 2, z mapą.

[2]) Por. artykuły J. Mikołajskiego i A. Wodzickiego w książce zbior. „Polskie Pomorze" T. I. Toruń 1929 (Wydawn. Inst. Bałt.).

[3]) Dotychczas Brodnica nie posiada zbiorów muzealnych, ale jej położenie geograficzne i przeszłość historyczna skłoniły tamtejszy oddział Pol. Tow. Krajozn. do stworzenia własnego muzeum w b. pałacu Anny Wazówny; zob. memorjał przedłożony Sekcji Muzealnej Pol. Tow. Krajozn. — Rada Główna.

[4]) J. Kostrzewski „Kultura przedhistoryczna na Pomorzu" Toruń 1929.

wej. A nie sądzę, że terminu „dzielnicowe“ użyto w projekcie sieci muzeów dla upamiętnienia b. dzielnic porozbiorowych lub też środowiska uniwersyteckiego, bo to jest przypadkowe i może w niedługiej przyszłości ulec zmianie. Kultura prehistoryczna winna być z wewnętrznych względów naukowych i czysto praktycznych centralizowana w terenie, a miejscem tegoż jest to środowisko, które już dzisiaj posiada największy tego rodzaju zbiór zabytków z przeglądem wszystkich kultur pomorskich, tj. Toruń.

Folklor posiada swe 3 charakterystyczne akcenty, odpowiadające przyrodzie: Borowiacy w Tucholskiem, Kaszubi na północy Pomorza i skupienie brodnicko-lubawsko-chełmińskie[1]). Tym zespołom odpowiadałyby środowiska takie, jak w zakreśleniu przyrodniczem, tj. Tuchola, Gdynia, Brodnica, z ewent. środowiskiem mazurskiem w Działdowie. Natomiast Toruń, pozbawiony wszelkiego autochtonicznego zaplecza folklorystycznego i charakterystyczny wyłącznie przez swą kulturę mieszczańską, nie wchodzi w tym wypadku zupełnie w rachubę jako placówka systematycznej rozbudowy działu ludoznawczego. Dla celów jedynie ogólno-dydaktycznych oraz ze względów praktycznych (największy napływ turystów krajowych i zagranicznych w Toruniu) wskazany jest schematyczny przegląd odmian ludowej kultury duchowej (sztuka ludowa) w jej najtypowszych okazach. Zasadniczym postulatem winien być warunek pozostawienia przedmiotów kultury ludowej w miejscach centralnych jej 3 zasadniczych przejawów na Pomorzu.

Kultura i Sztuka[2]), owe najcharakterystyczniejsze przejawy dziejów duchowych Pomorza z ich zmiennemi losami i skomplikowanemi w zaraniu momentami genetycznemi, stanowią zamkniętą całość — przynajmniej w części dzisiejszego Pomorza, jeśli nie możemy praktyczno-muzealnie wyeksploatować terenu całych ziem historycznych pomorskich i staropruskich. Z siłą suggestywną odgraniczają się formalnie zabytki pomorskie od reszty sąsiadujących prowincyj polskich, przyczem dziwnem wprost zjawiskiem wydaje się całkowita ich odrębność wobec Wielkopolski. Najbliższy stopień

---

[1]) A. Fischer „Zarys Etnograficzny Pomorza“ w pracy zbior. Polskie Pomorze T. I. (Wyd. Inst. Bałt.), Toruń 1929, str. 181 n.

[2]) Z nowszej literatury cytuję: artykuły Schmida, Clasena i Rohdego w dziele zbior. „Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande“ Königsberg 1931. Ks. B. Makowski „Sztuka na Pomorzu“ Toruń 1932. G. Chmarzyński „Sztuka w Toruniu“ Toruń 1933. „Biuletyn Historji Sztuki i Kultury“ R. II, zesz. 1, Warszawa 1933.

pokrewieństwa wykazuje tu sztuka Kujaw wschodnich oraz Mazowsze ze zrozumiałych nastawień socjologicznych i politycznych. Stwierdzenie tego faktu czyni znowu niezrozumiałą koncepcję jednego zachodniego muzeum dzielnicowego w Poznaniu.

Miasto Toruń jest predestynowane do stworzenia centrali badawczej i kolekcjonerskiej tych zabytków artystycznych. Przemawiają za tem takie oczywiste fakty, jak sama klasa zabytkowa tego miasta, jego dzisiejszy charakter stołeczny Województwa Pomorskiego, dawny jego charakter stołeczny w znaczeniu ośrodka artystycznego od początków XIV wieku (pominę tu stwierdzane w ostatnich badaniach i publikacjach naukowych fakty promieniowania jego kultury artystycznej po Królewiec, Gdańsk i Warszawę). Choćby tylko monumentalne masywy architektury kościelnej wraz z ich przebogatemi inwentarzami zabytków ruchomych wysokiego autoramentu formalnego potrzebują uzupełnień i objaśnień w postaci instytucji muzealnej. A kumulowanie i potęgowanie tych zadań przez zgromadzenie maximum rozbitych, nieużytecznych oraz wartościowych objektów z całej ziemi stworzy właściwe kolisko kojarzeń badawczych, wychowawczych i uczuciowych. Pełnia sprawdzianów w zasięgu nader ku temu podatnym i nastrojami sprzyjającym, to jest w Toruniu, uczyni zadość postulatom nauki, wychowania i polityki kulturalnej państwa. Wszystkie inne małe środowiska pomorskie nie odpowiadają wspomnianym warunkom; przy analizie ich wartości artystycznej i natężenia ilościowego nie wytrzymują krytyki z Toruniem.

W ciągu tych rozważań doszliśmy do następnych wniosków: teoretyczny przegląd tego, w co Pomorze pod względem przyrodniczym, ludoznawczym, prehistorycznym i artystycznym obfituje i co wyłania logiczną potrzebę programowej konstrukcji sieci muzelnej w tym regjonie, stwarza taki schemat: T o r u ń — centrala badań i zbiorów prehistorycznych oraz zbiorów historyczno-artystycznych; G d y n i a — centrala badań i zbiorów z dziedziny przyrody morskiej i wybrzeża, polskiej historji marynistycznej i technologji portu, wreszcie badań i zbiorów ludoznawczych kaszubskich z możliwościami skansenowania — słowem Muzeum Morskie[1]); T u c h o l a i B r o d n i c a — badania i zbiory przyrodnicze i etnograficzne odnośnych kompleksów. Wszystkie inne pociągnięcia będą sprzeczne z programową i z istoty rzeczywistości wynikającą działalnością muzealną.

---

[1]) Wł. A n t o n i e w i c z „Polskie Muzeum Morskie" Ziemia 1932, zesz. 6, str. 181 n.

Liberalne stanowisko laisser-faire'yzmu może stać się nawet zgubne dla przyszłej racjonalnej pracy badawczej, nie mówiąc już o chaosie przeglądu zewnętrznego, co stanowiłoby zaprzeczenie istoty a nawet wogóle potrzeby muzeów na naszym terenie.

Ta nieco rozwlekła dygresja zmierzała z jednej strony do wyjaśnienia potrzeb i racjonalnego planu pracy muzealnej w Województwie Pomorskiem, z drugiej strony miała ona oczyścić niejasne przeważnie poglądy na temat treści Muzeum Pomorskiego. Doszliśmy doń drogą eliminacji, a wynikiem tego konkretnego wartościowania: treść humanistyczna zbiorów toruńskich.

Program też tego muzeum oparto na 2 zasadniczych elementach: kulturze przeddziejowej oraz sztuce pomorskiej i zabytkach historycznych. Praca winna oczywiście postępować w myśl zasadniczych i znanych wszystkim postulatów naukowo-badawczych i ekspozycyjno-wychowawczych. Ostatnie polegają na udostępnianiu właściwych przeżyć estetycznych, kształtowaniu pojęć o prawach procesów twórczych w biegu dziejów, poznawaniu odwiecznych prawideł piękna jako bodźca wewnętrznego do dalszego jego rozwoju — a bynajmniej naśladownictwa, wreszcie potęgowaniu samopoczucia narodowego [1]). Wszystko to należy podać w sposób delikatny a jednak wyrazisty, rzeczowy i celowy.

Muzeum Pomorskie w Toruniu nie powstaje od początków, zbiory dotychczasowe toruńskie posiadają już konkretny i zdecydowany charakter [2]), Chodzi więc tylko o należytą rozbudowę.

Jak już wyżej zaznaczyłem, zebrano od ok. 70 lat znaczny zasób zabytków prehistorycznych i częściowo je opracowano w studjach syntetycznych lub analitycznych. Zbiór tych zabytków może już teraz — z grubsza rzecz biorąc — zilustrować stawanie się i przebieg mnogich kultur ziemi pomorskiej. Niestety znaczna część zabytków, odkryta przez uniwersytecki Zakład Prehistoryczny w Poznaniu lub przez dział Prehistoryczny Muzeum Wielkopolskiego, leży w pakach w Poznanin. Zdobycie tych przedmiotów przez Mu-

[1]) Zadania te sprecyzował w pięknym artykule M. Walicki „Społeczno-wychowawcza rola muzeów humanistycznych“ Kultura i Wychowanie I (1934), zesz. 4. Por. także A. Chętnika „Muzea regjonalne jako ośrodki kulturalno-naukowe i wychowawcze“ tamże, I zesz. 1, str. 93 n. oraz artykuł sprawozdawczy J. M. „Rola muzeów w oświetleniu niemieckiem“ Służba nauce, 1933, nr. 2, str. 47 n.

[2]) Por. sumaryczne zestawienie obecnych skomasowanych zbiorów toruńskich przez G. Chmarzyńskiego i J. Delektę w przewodniku Zygmunta Knothego „Toruń — Stolica Pomorza“ Toruń 1934, str. 85—94 (Wyd. Ins. Bałt.).

zeum Pomorskie staje się wobec przyszłych możliwości przestrzennych w muzeum toruńskiem nakazem palącym. Uruchomienie w Muzeum Pomorskiem specjalnej pracowni badawczej oraz stworzenie przestronnych magazynów unormuje przyszłe systematyczne studja rzeczy już posiadanych, a stworzenie etatu dla specjalnego kustosza działu prehistorycznego pozwoli na właściwe i celowe prace terenowo-badawcze ze specjalnym programem inwentaryzacji prehistorji pomorskiej według powiatów oraz według zasięgu kultur w czasie i przestrzeni. Szczególny nacisk zamierza się położyć na badanie kultury „łużyckiej“ i okresu wczesnohistorycznego, dotąd srodze zaniedbanego przez eksploratorów terenowych. Może uda się wtedy znaleść wspólną więź formalną z liczną na Pomorzu ceramiką wczesnogotycką z XIII i XIV wieku i wykazać ciągłość kultury po okres dziejów „pisanych“. naszych.

Małym anneksem w Muzeum Pomorskiem będzie drobny dział sztuki ludowej, który bynajmniej niema stanowić systematycznie prowadzonego muzeum ludoznawczego pomorskiego lecz stosownie do wyczutych już oddawna życzeń społeczeństwa pomorskiego i licznych przyjezdnych zagranicznych ma dział ten w stolicy Pomorza dawać w zarysie pogląd na zdolności artystyczne jego ludu i dla celów pedagogicznych pokazywać autentyczny wyraz tej sztuki wobec nagminnie rozpanoszonej manjery pseudo-ludowej wytwórczości współczesnej.... niestety w miastach. Dział ten w muzeum toruńskiem o charakterze historyczno-artystycznym znajduje w ten sposób swe uzasadnienie. Zebrane już ciekawe eksponaty sztuki ludowej ze wszystkich części Pomorza a nawet Warmji i ziemi Malborskiej (własność miejska i depozyt Pomorskiego Tow. Popierania Przemysłu Ludowego) ulegną w tym wypadku ścisłej selekcji, a równocześnie uzupełnieniu najlepszemi okazami typowemi.

Największym oczywiście działem Muzeum Pomorskiego staną się zbiory artystyczne. Już dotychczasowy inwentarz rzeźby, malarstwa i rzemiosła artystycznego liczy kilkanaście tysięcy pozycyj od XIII wieku począwszy. Wszystkie prawie eksponaty są pochodzenia pomorskiego lub stanowiły od czasów ich powstania przedmioty użytku w tym regjonie, że wymienię np. cenne okazy majoliki „Delft“ z ilustracjami figuralnemi z dawnych toruńskich domów patrycjuszowskich. Bo to, co jest ściśle regjonalne czy narodowe, nie dotyczy zawsze i wszędzie samej treści i istoty zagadnień, ale raczej ich natężenia, miejsca, które zajmowało w życiu i stosunku do innych czynników.

Organizacja Muzeum Pomorskiego przewiduje przedewszystkiem rozbudowę wszystkich poddziałów artystycznych i ich ściślejszą systematykę, naturalnie w układzie możliwie chronologicznym dla celów dydaktycznych, co — jak widzimy ostatnio — okazało się najbardziej wskazanem, ekonomicznem ze wszech względów i jedynie celowem, nawet kosztem obniżenia estetyki w dziedzinie wystawowej.

A więc dążenia nasze pójdą w poddziale architektonicznym w kierunku pozyskania możliwie pełnego inwentarza ceramiki budowlanej, tzw. Formsammlung, co — jak widzimy na świetnym przykładzie w Malborgu — posiada niezwykłe znaczenie, przedewszystkiem naukowe, w określaniu drogą ścisłych i łatwych metod porównawczych precyzyjnej chronologji zabytków architektonicznych. Tamże znajdą się modele wiązań dachowych, portali i fragmenty architektoniczne od gotyku do baroku, nagrobki kamienne itp. Odpowiednio dobrane fotografje najcenniejszych zabytków architektonicznych Pomorza wraz z mapami i wykresami nasileń stylistycznych tej ziemi w budownictwo sakralne i świeckie uzupełnią ten poddział i stanowić będą zarazem syntetyczny „cicerone" turystyczny. Dojdą do tego dobre zdjęcia cennych budowli zniszczonych. Przeprowadzone ostatnio przezemnie studja nad tem zagadnieniem w kolońskiem Rheinisches Museum i Malborgu potwierdziły użyteczność takiej inowacji. Z częścią tą związana będzie grafika topograficzna i kartografja.

Dział sztuki średniowiecznej i nowożytnej, a więc plastyki i malarstwa, należy rozbudować, przyczem niezawodnie w części sakralnej z walną pomocą przyjdzie obecny Ordynarjusz Diecezji Chełmińskiej, J. E. Ks. Biskup Dr. Okoniewski i duchowieństwo protestanckie, żywo interesujące się naszemi zagadnieniami. Nowością będzie wprowadzenie w tym dziale dla badań porównawczych kopij wzgl. dobrych reprodukcyj najcelniejszych zabytków regjonu lub ziem sąsiadujących. Kopje te, których oryginały stoją w ścisłym związku z pewnemi dziełami, wystawionemi w muzeum, mają wskazywać zasięg niektórych warsztatów, np. toruńskiego warsztatu „Pięknej Madonny", „ołtarza św. Wolfganga" itp. Wprowadzenie tej metody porównawczej, dziś już jako zostosowanie ściśle naukowe niekwestjonowanej, w lubeckiem muzeum w *Katharinenkirche*, hamburskiej *Kunsthalle* lub berlińskiem *Deutsches Museum*, poucza o doniosłości naukowej i emocjonalnej tego rodzaju posunięć. Oczywiście należy — jak zawsze — postępować z taktem i umiarem wobec muzealnych oryginałów [1]).

---

[1]) J. Baum „Gipsabgüsse" Museumkunde, N. F. III, zesz. 4, str. 141 n.

W dziedzinie naukowej zaprowadzi się szczegółowy inwentarz i kartotekę plastyki i malarstwa całego regjonu, ułatwiając w tem akcję inwentaryzatorską państwowych czynników konserwatorskich. Dotychczas dokonano już tej pracy na terenie Torunia i jego okolicy.

Najobfitszym poddziałem staną się w Muzeum Pomorskiem zbiory rzemiosła artystycznego. Już obecnie znajdują się w zbiorach toruńskich okazy wszystkich gałęzi rzemiosła od XIV w. począwszy, że wymienię ceramikę, szkło, witrażnictwo, tekstylja, złotnictwo, konwisarstwo, kotlarstwo, ludwisarstwo, ślusarstwo, kowalstwo, meble, snycerstwo, formy pierników, introligatorstwo, kostjum itd. — oraz bogaty zasób pamiątek kilkudziesięciu cechów toruńskich. Wszystko to należy podać w przejrzystym pod względem chronologicznym i systematycznym układzie, przyczem winno się dążyć do uzupełniania zbiorów dziełami pierwszorzędnemi kosztem selekcji rzeczy mniej cennych, już posiadanych, które umieścić trzeba w obszernych magazynach. Na plan pierwszy wystąpią oczywiście wyroby Torunia o dawnym wysokim poziomie rzemiosła, które daleko promieniowało i dostarczało mistrzów dla dworu królewskiego[1]).

Równorzędnie praca naukowa zmierzać będzie do ujawnienia na podstawie źródeł archiwalnych miejskich, kościelnych i klasztornych możliwie pełnego inwentarza mistrzów, zestawienia ich prac poszczególnych i wyciągów regulaminów cechowych.

Już obecnie znajduje się w zbiorach toruńskich bogaty dział numizmatyczny. Złożyły się nań zbiory miejskie[2]) i Towarzystwa Naukowego z cennym legatem Walerego Amrogowicza z Sopot[3]). Poza okazami ogólno-europejskiemi od Grecji VI w. począwszy, wybija się na plan pierwszy obfity zbiór numizmatów krzyżackich i królewsko- oraz książęco-pruskich, wykazujący prawie komplet. Zbiory powyższe, uzupełniane programowo, liczą obecnie około 20.000 okazów, ponadto znajduje się w dziale tym ponad 2000 medali i plakiet, bogaty zbiór sfragistyczny, ciekawa kolekcja toruńskich tłoków menniczych i pieczętnych oraz próby mennicze toruńskie z czasów kierownictwa mennicy przez Jodoka Decjusza.

---

[1]) E. v. Czihak „Die Edelschmiedekunst in Preussen". T. II: Westpreussen, Leipzig 1908, passim. St. Herbst „Toruńskie Cechy Rzemieślnicze" Toruń 1933.

[2]) A. Semrau „Führer durch die Münzsammlung Städtisches Museum Thorn" Berlin 1907.

[3]) T. Pietrykowski „Walery Amrogowicz, pomorski zbieracz numizmatów" Mestwin VII (1932), nr. 9, str. 5—7.

Program tego działu przewiduje racjonalne uzupełnianie zbiorów, przedewszystkiem w *prussicach*, w dziedzinie zaś naukowej, obok krytycznego przepracowania dotychczasowych katalogów, dokładne zbadanie dziejów mennicy toruńskiej i jej początków w XIV w. Przewiduje się eksponowanie tylko 20% zbiorów przy równoczesnem urządzaniu wystaw przechodnich według specjalnych tematów.

Bogata produkcja piśmiennicza i wydawnicza na Pomorzu, doskonale zobrazowana w ostatnich pracach Zygmunta Mocarskiego[1]), pozyska w przyszłem Muzeum Pomorskiem specjalne sale wystawowe z wyraźnym tematem: oprawa, druk, ilustracja. Złożą się na to zbiory Bibljoteki Miejskiej im. Kopernika z jej iluminowanemi rękopisami gotyckiemi, inkunabułami i przykładami pomorskiej sztuki typograficznej od XIV w. Anneksem tego działu będzie stała wystawa najcenniejszych archiwaljów pomorskich od XIII w. z Archiwum miasta Torunia[2]).

Dział grafiki artystycznej i rysunków graniczyć będzie z salą, przeznaczoną na ikonografję pomorską, poświęconą Kopernikowi, Strobandom, przedstawicielom świata naukowego i politycznego Pomorza po Lindego, Wybickiego i — później — X. Kujota. Dążyć się będzie do pozyskania możliwego kompletu ikonograficznego w postaci fotografij, rysunków itp., w oddzielnych kartotekach.

Pamiątkom narodowym i ruchu niepodległościowego na Pomorzu poświęci się osobny dział, który będzie się organizowało w porozumieniu z Komitetem Badania Ruchu Niepodległościowego na Pomorzu.

Projektuje się w planie organizacyjnym uruchomienie galerji malarstwa XIX—XX wieku dla szeregu legatów dzieł malarstwa polskiego oraz dla pozyskiwanych dzieł współczesnej pomorskiej twórczości plastycznej od czasu uzyskania niepodległości. Obok tego stałego działu objęto w programie budowlanym urządzenie wielkiej sali dla wystaw przechodnich grup plastyków pomorskich i ogólno-polskich, przyczem kierownictwo muzeum musiałoby współpracować z Konfraternią Artystów w Toruniu jako centralnem zrzeszeniem plastyków pomorskich. Sali wystaw przechodnich można będzie także

---

[1]) Z. Mocarski „Kultura umysłowa na Pomorzu" Toruń 1931 (Wydawn. Inst. Bałt.), gdzie zestawiona kompletna bibljografja przedmiotu. Tegoż „Książka w Toruniu do r. 1793" Toruń 1934.

[2]) Jak to częściowo uczyniono w roku 1933 na jubileuszowej „Wystawie 700-lecia Miasta Torunia" w Muzeum Miejskiem, gdzie poświęcono osobne sale wystawie archiwaljów i druków.

użyć dla specjalnych wystaw historycznych o określonym temacie. Praca wewnętrzna tego działu zmierzać winna do zdobycia możliwie kompletnych notat biograficznych o poszczególnych plastykach pomorskich.

Dla działalności wychowawczo-oświatowej projektuje się utworzenie specjalnej sali odczytowej z kamerą, nadto prowadzenie stałej akcji odczytowej w obrębie Muzeum Pomorskiego i utworzenie czytelni-pracowni przy bibjotece muzealnej.

Oto ramy i program organizacyjny Muzeum tej ziemi, na którą zwrócone są oczy całej Rzeczypospolitej i zagranicy, odcinka, który musimy kulturalnie przeorać dla dobra naszej kultury narodowej!

★

★ ★

DR. JÓZEF GRABOWSKI
Kustosz Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie.

POWIĘKSZANIE ZBIORÓW I ICH KONSERWACJA W MUZEACH REGJONALNYCH W POLSCE.

Pierwszą i bodaj czy nie najważniejszą pracą każdego muzeum regjonalnego — a specjalnie niedawno założonego — jest powiększanie zbiorów i ich zakonserwowanie. Od sposobu przeprowadzania tych czynności, od zasad, na których są oparte, od środków użytych — zależna jest jakość, wartość i w dużej mierze przyszłość muzeum.

Z tych względów uważałem za potrzebne dla jakichkolwiek poczynań na polu pracy nad podniesieniem naszych muzeów regjonalnych zbadanie tychże muzeów właśnie z punktu widzenia wyłuszczonych na wstępie zagadnień. Materjału rzeczowego dostarczyła mi specjalna ankieta, rozesłana za pośrednictwem Związku Muzeów do wszystkich muzeów regjonalnych w Polsce. Odpowiedziały mi jednak na nią tylko 23 muzea, a z tego niemal połowa dość pobieżnie, wymykając się często od odpowiedzi na pytania dla nich drażliwe[1]). To też tem goręcej dziękuję obecnie tym muzeom, które nie szczędziły pracy nad daniem odpowiedzi możliwie jasnych i wyczerpujących. Ankieta, na której wynikach opiera się niniejszy referat, zawierała 15 pytań. Trzy pierwsze z nich dotyczyły obecnego stanu zbiorów i ich linji rozwojowej w korelacji z celem i programem muzeum. Pytania od 4 do 10 odnosiły się do powiększania zbiorów w okresie od 1 stycznia 1933 do maja r. b. (t. j. 1934). Ostatnich

---

[1]) Na ankietę odpowiedziały następujące muzea: Ziemi Kaliskiej, Kujawskie, Miejskie w Toruniu, Narodowe Ziemi Przemyskiej, Mazowsza Płockiego, Wołyńskie P. T. K., P. T. K. w Piotrkowie, P. T. K. w Radomiu, Lubelskie, P. T. K. w Sandomierzu, Miejskie w Cieszynie, Łemkiwszczyna w Sanoku, Werchowyna w Stryju, Bojkiwszczyna w Samborze, P. T. K. w Pińsku, P. T. K. w Tomaszowie Mazowieckim, Śląskie, Podolskie, P. T. K. w Łowiczu, P. T. K. w Kielcach, Zagłębia Staropolskiego oraz Pokuckie w Stanisławowie.

5 pytań miało na celu zdobycie materjału informacyjnego o konserwacji zbiorów, środków do tego używanych, wydatków łożonych itp.

Wynik tej ankiety, jakkolwiek daleki od zamierzonego celu, był jednak wystarczający dla wytworzenia w zasadniczych rysach obrazu naszych muzeów regjonalnych i to obrazu tak poważnie niepokojącego, że warto mu się bliżej przypatrzyć.

Jednym z najbardziej frapujących faktów jest ten, iż w pozornie jednolitej jakościowo grupie muzeów regjonalnych istnieje duża rozmaitość programowa. Na ogólną ilość 23 muzeów, które odpowiedziały na ankietę, tylko 14 określiło swój cel rozwojowy zgodnie z pojęciem muzeum regjonalnego, uważając zań zobrazowanie możliwie pełne i wszechstronne terenu swego działania, co niewątpliwie powinno być główną wytyczną i ideałem muzeów regjonalnych. Z 9-ciu pozostałych jedno „gromadzi cenne zabytki z przeszłości i obecne“ (Kalisz), dwa mają na celu tylko krajoznawstwo (Miechów, Radom), jedno gromadzi archeologję regjonu (Sandomierz), jedno sztukę regjonalną (Cieszyn), jedno tylko etnografję, jedno tylko okazy przyrodnicze, zaś jedno przedmioty zabytkowe na terenie województwa (Tarnopol) [1]). Z tego wynika, że do dziś jeszcze nie został ukończony proces pewnej unifikacji podstaw ideologji zasadniczej muzeów regjonalnych, proces o znaczeniu podstawowem dla jakości i poziomu tych instytucyj. Ankieta wykazała, że w dziedzinie muzealnictwa regjonalnego, a zwłaszcza w tych ośrodkach, gdzie niema stałych pracowników muzealnych, zawodowych, nie skrystalizowały się dotąd jasno pojęcia celu i właściwych zadań muzeów, a błąka się jeszcze jakaś sentymentalna ideologja zbierania rzeczy starych i tak zwanych „pięknych“. Brak dotąd zrozumienia, u wielu ludzi kierujących rozwojem muzeów regjonalnych, konieczności zobrazowania przez ich muzea życia i kultury swego terenu w pewnych zdecydowanych, wyraźnie określonych grupach, oraz w sposób gruntownie przemyślany i systematycznie i metodycznie przeprowadzany.

Jeżeli programy muzeów regjonalnych w Polsce dalekie są często od stanu pożądanego — chociaż w tej dziedzinie zdawałoby się najłatwiej dojść do dobrych rezultatów — to wykonywanie tych programów w granicach przez siebie nakreślonych jeszcze bardziej odbiega od linji ideowej. Ilość zebranych przedmiotów w muzeach regjonalnych waha się najczęściej w granicach od 2 do 5 tysięcy

---

[1]) Jedno z muzeów nie podało mi swego programu, zadowalając się odesłaniem do odpowiedniej uchwały zarządu, której oczywiście znać nie mogłem.

przy rzadkich odskokach w górę (Muzeum Śląskie 64.000) i w dół (np. Tomaszów Mazowiecki 220), przyczem należy zaznaczyć, iż w niektórych muzeach wciąga się do ogólnej liczby przedmiotów muzealnych również i książki w bibljotece, co oczywiście ogromnie utrudnia zorjentowanie się w wielkości zbiorów jedynie na podstawie danych cyfrowych. Wśród tej ilości zbiorów zaledwie w 10 muzeach na 23 całość jest zgodna z własnym programem i założonym celem. Z pośród pozostałych muzeów w 4 poczyniono zbiory zgodnie z programem w 90%, w 3 w 80%, w 1 w 50% w 1 w 20%, jedno zaś zebrało swoje zbiory „bez programu, z różnych stron". Kilka muzeów, wypełniając kwestjonarjusz, wogóle nie odpowiedziało na pytania, dotyczące stopnia zgodności poczynionych zbiorów z założonym celem. Przyjmując, że odpowiedzi, otrzymane od poszczególnych muzeów są w 100% zgodne ze stanem rzeczywistym, to i tak zarysuje się mocno obraz dużej przypadkowości, która najczęściej kieruje powiększaniem zbiorów, wypaczając przy tem zasadniczy charakter muzeów. Podkreślić jednak należy fakt, że wśród muzeów o 100% zgodności zbiorów z programem, przeważają niedawno powstałe, co pozwala mieć nadzieję, że może niedługo ogólny stan muzealnictwa regjonalnego znacznie się podniesie.

Daty, uzyskane w kwestjonarjuszu, dotyczące sposobu i źródeł powstania i powiększania zbiorów muzeów regjonalnych, przyczyniają się w dużej mierze do wyjaśnienia przedstawionego rozdźwięku między programem, a stanem zbiorów. Otóż charakterystyczny dla muzeów regjonalnych w Polsce jest fakt, że poza nielicznemi wyjątkami, jak Muzeum Śląskie, Pokuckie i Łowickie, które zbiory swoje zgromadziły w 85% mniej więcej drogą zakupu — olbrzymia większość pozostałych muzeów powstała drogą darów, bądź w całości, albo przynajmniej w bardzo wysokim procencie. Jedynie w trzech muzeach (Kielce, Piotrków i Łuck) stosunek darów do zakupów i depozytów utrzymuje się w granicach około 50%.

Jednakże warto tu zaznaczyć, iż nie można doszukać się jakiejś stałej korelacji między programowem rozwijaniem muzeum, a sposobem powiększania zbiorów, bądź to drogą zakupu, bądź daru. Są bowiem muzea, które podały iż trzymają się w 100% swej linji programowej, a jednak całe swoje zbiory otrzymały drogą darów (jak „Bojkiwszczyna", „Werchowyna" i „Łemkiwszczyna"). Dla sposobu powiększania zbiorów w muzeach regjonalnych również znamienny jest fakt, że posiadają one bardzo mało depozytów, które

dochodzą w nielicznych wypadkach do 10% zbiorów, a jeszcze mniej korzystają z drogi wymiennej.

Powiększanie zbiorów głównie drogą darów tłumaczy również dostatecznie, chociaż nie usprawiedliwia, fakt, że cały szereg muzeów nie posiada ani ogólniejszych planów gospodarki rozwojowej, ani bardziej szczegółowych, obliczonych na najbliższy okres. Opierając się na odpowiedziach muzeów — tylko 11 na 23, które opracowały ankietę, pracuje zgodnie z powziętemi planami, natomiast 12 powiększa swoje zbiory zupełnie przypadkowo.

Jest to sprawa zbyt ważna, by ograniczyć się tylko do skonstatowania takiego stanu rzeczy. Tu trzeba działania i pomocy. Inicjatywa winna przejść w ręce Zarządu Sekcji Muzeów Regjonalnych. Jego zadaniem jest — z jednej strony skłonienie poszczególnych muzeów do wypracowania planów rozwojowych, z drugiej zaś danie odpowiednich porad i wskazówek, a wkońcu zaopatrzenie nadesłanych projektów w swoje krytyczne uwagi. Obok tego winien również Zarząd Sekcji Regjonalnej inicjować ze swej strony przeprowadzanie pewnych systematycznych zbiorów, bądź to we wszystkich muzeach w Polsce, bądź też tylko w poszczególnych. Wykonaniem tych zadań winna się zająć osobna komisja, powołana przez Zarząd Sekcji Muzeów Regjonalnych.

Zilustrowawszy w kilku głównych rysach stan i warunki rozwojowe zbiorów w muzeach regjonalnych, przechodzę skolei do omówienia sprawy powiększania ich w ostatnim okresie od początku 1933 r. Otóż odbywało się ono — wedle własnych informacyj, podanych przez muzea w ankiecie — tylko w 8 muzeach systematycznie, przy korzystaniu również i z nadarzających się przypadków. Reszta muzeów regjonalnych powiększała swoje zbiory jedynie zależnie od przypadku. Intensywność pracy była rozmaita. Ilość eksponatów, które przybyły do poszczególnych muzeów w omawianym okresie, jest dość różna i mieści się w granicach od kilkunastu do prawie trzech tysięcy przedmiotów. Najwięcej jednak muzeów powiększyło swoje zbiory o 100 do 200 przedmiotów, 3 o 500 do 600, zaś 3 powyżej 2500. Rozumie się, że same cyfry jeszcze wiele nie mówią, tem bardziej, że często wchodzą w ich skład książki bibljoteczne — jednakże dają one ogólne, ilościowe pojęcie dokonanej pracy. Pod względem programowym powiększanie zbiorów odbywało się nadal w dużej części muzeów niezbyt zgodnie z celami zasadniczemi, gdyż zbierano przedmioty zarówno z własnego terenu działania, jak i z obcych. Jedno z muzeów podało: „różnie, zależnie od

tego, skąd, kto, co przysłał". Zakup również stanowił minimalny procent przy powiększaniu zbiorów, wyłączywszy muzea: Śląskie, Wołyńskie, P. T. K. w Tomaszowie Mazowieckim, Miejskie w Cieszynie, oraz Pokuckie, w których zakup stanowi od 50 do 100 prawie % nowych nabytków. W pozostałych muzeach dominuje naturalnie zbieranie darów. Powiększył się natomiast przyrost depozytów, które naprzykład w Muzeum w Toruniu stanowią trzecią część nowych zbiorów. Minimalnie nadal powiększano zbiory drogą zamiany — mimo, że tym sposobem niewątpliwie możnaby osiągnąć duże rezultaty, z korzyścią dla uzgodnienia zbiorów muzealnych z właściwym terenem działania.

Z powodu braku dokładniejszych danych nie mogę niestety zilustrować, które działy muzeów regjonalnych wzrosły szczególniej i w jakim stopniu. W ogólnikowych odpowiedziach poszczególnych muzeów najczęściej jednak bywa wymieniany dział numizmatyczny, dalej przyroda, etnografja, sztuka, a w końcu pamiątki wojenne. W niektórych muzeach powstały osobne, nowe działy i grupy zbiorów. Fakt ten należy powitać z radością, jako niewątpliwy dowód prowadzenia, przynajmniej w pewnej części muzeów, racjonalnej gospodarki rozwojowej. I tak Muzeum w Płocku otworzyło osobny pokój z rysunkami Noakowskiego, otrzymanemi jako depozyt z Funduszu Kultury Narodowej; Muzeum Wołyńskie zapoczątkowało dział pamiątek Legjonów Polskich, które jak wiadomo tam właśnie staczały swoje główne boje; Muzeum Przemyskie zapoczątkowało dział zabytków żydowskich; Muzeum P. T. K. w Sandomierzu wystawiło całą, nową grupę zabytków prehistorycznych ze wzgórza św. Jakóba; Muzeum P. T. K. w Pińsku zapoczątkowało dział fotografji; Muzeum P. T. K. w Łowiczu otworzyło grupy świątków i pająków, zaś Muzeum Pokuckie, obok uzupełniania kolekcji pokuckich obrazów na szkle, rozpoczęło prace systematyczne w oparciu o lwowski Uniwersytet nad utworzeniem pełnego działu prehistorycznego.

Ciekawe światło na polską rzeczywistość muzealną rzuca garść cyfr, dotyczących kwot, jakie wydały muzea regjonalne w omawianym okresie (od 1 stycznia 1933 do maja roku bieżącego) na powiększanie swych zbiorów. Oto najważniejsze: 10 muzeów (na 23) nie wydało na ten cel ani grosza; jedno 1% swego budżetu; jedno 5%; jedno 14%; jedno 25%; jedno 35% i jedno 50%, co wyrażone w cyfrach daje sumy od kilkudziesięciu zł. do 3.000. Niektóre muzea nie podały jaki % budżetu stanowiły wydatki na zakupy, ograniczając się do danych tylko cyfrowych, które przedsta-

wiają się następująco: jedno muzeum zakupiło zbiorów za 30 zł.; jedno za 67; jedno za 850, zaś jedno — oczywiście Śląskie — za 15.400 zł.

Ta krótka i mocno pobieżna statystyka jest jednak bardzo wymowna. Olbrzymia dysproporcja, istniejąca między możliwościami rozwojowemi poszczególnych muzeów regjonalnych występuje tu tak wyraziście, że nie potrzeba się dziwić, iż niektóre z tych muzeów — naturalne zasobne — nie chcą się nawet często przyznawać do przynależności do jednej grupy z „ubogimi krewnymi". Jeżeli się ma poprowadzić jakąkolwiek racjonalną politykę muzealną na terenie Państwa, jeżeli muzea regjonalne mają spełnić zadania swoje, to muszą wpierw stanąć na jakiejś możliwej platformie finansowej, muszą się do siebie zbliżyć pod względem możliwości rozwojowych, aby mogły łącznie pracować. Bez uprzedniego unormowania podstaw finansowych wszystkich muzeów regjonalnych, które niemal bez wyjątku znajdują się właściwie u początku swej działalności, niemożliwy jest jakikolwiek systematyczny wysiłek nad podniesieniem i unormowaniem życia muzeów regjonalnych w Polsce. Dlatego też proponuję by: X Zjazd Związku Muzeów zechciał się zwrócić do Rządu z prośbą, by rozpoczęto kroki, zdążające do przejęcia budżetów muzeów regjonajnych w Polsce przez odnośne samorządy terytorjalne.

Po tych — w bardzo ogólnych zarysach — przedstawionych problemach, dotyczącego rozwoju ilościowego i jakościowego zbiorów naszych muzeów regjonalnych, przechodzę skolei do zagadnienia konserwacji, która chociaż właściwie organicznie nie łączy się z problemem pierwszym, jednak zwykle jest, a przynajmniej powinna być zaraz następnem ogniwem w łańcuchu prac muzealnych. Powiększanie zbiorów i ich konserwację poruszam łącznie również dlatego, że uważam, iż w obydwu tych sprawach konieczna jest przedewszystkiem jak najszybsza akcja pomocniczo-regulująca Związku Muzeów.

Że problem konserwacji właściwie nie został nawet postawiony w całym szeregu muzeów — nie mówiąc już o próbach jego rozwiązania — świadczą o tem liczne białe plamy w tych miejscach kwestjonarjusza, które dotyczyły konserwacji. Pozatem dość wymowne są niektóre odpowiedzi, z których odnosi się wrażenie, iż piszący je właściwie nie wiedzieli, o co chodzi. Jedno muzeum np. podając iż ma w 100% prowizorycznie zakonserwowane zbiory, uważa, że osiągnęło to „jedynie przez staranne utrzymanie w czystości, przez odkurzanie, wycieranie, trzepanie i zabezpieczanie od moli". Inne

zaś muzeum jest zdania że „obrazy, rzeźba i metale nie wymagają konserwacji“.

Konserwacja zbiorów jest również rozmaicie przeprowadzana w poszczególnych muzeach. Ogółem 10 muzeów odpowiedziało, że ma zbiory prowizorycznie zakonserwowane w ilości od 3 do 100%, przyczem najczęściej występuje 20 do 50%. Są muzea, nie konserwujące zupełnie swoich zbiorów. Wedle kwestjonarjuszy tylko 9 muzeów posiada zbiory gruntownie zakonserwowane, w następujących stosunkach: cztery muzea od 75 do 95%; dwa od 50 do 60%; jedno w 26%, zaś dwa od 1 do 2%. Muszę tu nadmienić, że niskie procenty zbiorów zakonserwowanych gruntownie, zostały podane głównie przez te muzea, których kierownicy są muzeologami fachowymi, zdającymi sobie sprawę z tego, co znaczy gruntowna konserwacja.

Konserwacji w muzeach regjonalnych dokonują z reguły kustosze, korzystając niekiedy z pomocy specjalistów i to w dziale sztuki i przyrodniczym. W 4 tylko muzeach współdziałają przy konserwacji laboranci lub służba. Zarówno szczupłe ramy tego referatu, jak też bardzo ogólnikowe otrzymane informacje o tem, co i jak w poszczególnych muzeach konserwowano, nie pozwalają mi bliżej zająć się omówieniem konserwacji, wedle kategoryj przedmiotów. Ograniczam się więc tylko do najważniejszych danych. Obrazy w trzech muzeach oddawano do konserwacji do pracowni specjalistów. Rzeźbę konserwowano przez oczyszczenie i nasycenie terpentyną, parafiną, sublimatem i CS_2. Do konserwacji drzewa używano w jednem muzeum impregnacji przeciwkornikowej, w innych zaś terpentyny, ałunu, nafty, karbolineum. oleju lnianego z terpentyną, oraz środków podanych w odnośnym artykule zamieszczonym w „Światowicie“. Metale czyszczono wodą, kąpano w różnych płynach, lakierowano, szelakowano spirytusem i wypalano po nasyceniu olejem. Ceramikę i szkło myto spirytusem, benzyną lub terpentyną, sklejano i uzupełniano gipsem. Do tkanin stosowano flit, ale również jeszcze i bezużyteczną naftalinę, a nawet miętowe liście, niekiedy jednak był w użyciu eulen i CS_2. Używano też do tkanin wody z octem lub spirytusem. Okazy przyrodnicze flitowano, stosowano CS_2, zanurzano w formalinie, a kości napawano klejem. Oprócz wszystkich wymienionych środków używano jeszcze przy konserwacji amoniaku (do czyszczenia monet), eteru, pokostu i SO_2. W jednem muzeum wymieniono zniszczone części drzewne na nowe.

Na przeprowadzenie robót konserwacyjnych tylko 13 muzeów na 23 wydatkowało jakieś pieniądze. Inne, o ile konserwowały swoje

zbiory, czyniły to bez wkładów pieniężnych, czyli w rezultacie bez stosowania środków technicznych i bez używania pomocy specjalistów, czy choćby rzemieślników. Trudno mi zestawić w jednej tabeli wysokość świadczeń poszczególnych muzeów na konserwację, gdyż jedne muzea podały mi ją procentowo do nieznanych mi sum globalnych budżetów swoich, inne zaś tylko cyfrowo. I tak: dwa muzea wydały na koserwację 25% swego budżetu, jedno 10%, dwa około 6%, zaś jedno 5%. Dalej Muzeum Miejskie w Cieszynie wydało na ten cel 1700 zł., Muzeum Śląskie 900 zł., Bojkiwszczyzna i Wołyńskie około 300 zł., Muzeum Pokuckie około 200 zł., Muzeum Przemyskie i Płockie około 100 zł. zaś trzy inne muzea kwoty mniejsze, aż do 9 zł.

Kończąc na tem szkic stanu konserwacji w naszych muzeach regjonalnych, muszę zaznaczyć, że jakkolwiek uważam, iż ankieta dała mi zamało konkretnego materjału, by się można było zapuszczać w dalsze rzeczowe dociekania, to jednakże jest on dostateczny do skonstatowania, że w dziedzinie konserwacji zbiorów jest właściwie jeżeli nie wszystko, to bardzo wiele do zrobienia. A że nie jest to sprawa drugorzędna, wystarczy wskazać na stratę, jaką może ponieść nauka polska, gdyby z powodu niedostatecznej konserwacji, czy jej zupełnego braku, zostały zniszczone, dość spore już, zbiory naszych muzeów regjonalnych. Dlatego też nie można dłużej zwlekać z podjęciem jakichś pozytywnych kroków w tym kierunku, by bodaj częściowo podnieść poziom konserwacji muzealnej wogóle, a szczególnie w muzeach małych, biednych i zdanych dosłownie na przypadek.

Poruszając raz jeszcze tylekrotnie już omawianą na naszych zjazdach sprawę wydania bodaj najskromniejszego podręcznika konserwacji, choćby podstawowego, bądź w całości, bądź w formie obszerniejszych artykułów — uważam obecnie za równie pilne zorganizowanie choćby 10-dniowego kursu dla kustoszów muzeów regjonalnych. Kurs taki miałby na celu głównie zaznajomienie słuchaczy z problemami, najpotrzebniejszemi zasadami i najprymitywniejszemi środkami racjonalnej konserwacji muzealnej, wskazanie niebezpieczeństw, płynących z nieumiejętnego stosowania pewnych zabiegów lub środków, wreszcie podanie im najważniejszej literatury fachowej i wskazanie drogi samokształcenia. Obok tego kurs taki powinien zaznajomić słuchaczy z najważniejszemi pracowniami konserwacyjnemi i zetknąć ich ze specjalistami, do których mogliby się zwracać w razie potrzeby. Kurs taki, na którym mógłby być również przeprowadzony w zarysach pewien ogólny wykład

o teorji, zasadach i metodach pracy muzeów regjonalnych — winien być zorganizowany możliwie prędko przez Związek Muzeów w Polsce przy finansowem poparciu Ministerstwa W. R. i O. P. Sądzę, że kilka tysięcy zł. mimo ciężkich czasów dałoby się uzyskać na ten cel, chociażby kosztem zmniejszenia subwencyj, udzielanych poszczególnym muzeum przez Ministerstwo. Uważam bowiem, że zachowanie dokonanych już zbiorów jest ważniejsze od powiększania ich.

Kończąc na tem swój szkicowy referat, dotykający — zdaniem mojem — najbardziej pilnych i piekących spraw muzealnych, dziękuję serdecznie tym wszystkim, którzy mi pomogli w jego opracowaniu przez dostarczenie materjału rzeczowego, a szczególnie JWP. prof. Włodzimierzowi Antoniewiczowi za łaskawe uwagi i pomoc w pracy.

Na marginesie niejako niniejszego referatu powstał jeszcze pewien projekt, zdaniem mojem ogromnie racjonalny i godny zrealizowania, dlatego pozwalam sobie przytoczyć go obecnie, tembardziej, że dotyczy spraw omówionych przezemnie. Mianowicie dyr. Muzeum Tatrzańskiego p. Juljusz Zborowski, zamiast odpowiedzi na ankietę przysłał następujące uwagi i propozycje:

„Pozwalam sobie zaproponować, aby Zarząd Sekcji Muz. Reg. zechciał... przedewszystkiem opracować sprawę programu i celu muzeów regjonalnych w Polsce. Należałoby w tym celu zawezwać muzea regjonalne, aby wypowiedziały się specjalnie w tym kierunku obszerniej niż przewidywała ankieta. Pytania trzeba stawiać trojakie:

1) jaki jest obecny program i cel muzeum, tzn. wiadomości o stanie obecnym, faktycznym; 2) jaki jest idealny program danego muzeum, tzn. jakie postulaty dyktuje dany regjon, względnie zasięg działalności danego muzeum; 3) czy istnieją objektywne możliwości urzeczywistnienia idealnego, wymarzonego programu w ciągu pięciu do dziesięciu lat.

Jeżeli obecnie odbywa się jako główny przedmiot zainteresowania dyskusja nad zagadnieniem sieci muzeów regjonalnych, to w tem zagadnieniu nie wystarczają wiadomości, jakie zasięgi posiadają regjonalne muzea, nie wystarczają również podziały na regjony. Dla stworzenia racjonalnej sieci i podziału pracy niemniej ważne jest zagadnienie, jaki zakres działalności mają muzea, zwłaszcza mniejsze i czy istnieją warunki, aby ten zakres rozszerzyć. Wobec istnienia muzeów jednodziałowych i wielodziałowych, muzeów wystawowych i naukowo-wystawowych, skoordynowania muzeów z regjonalnemi bibljotekami, lub pracowniami, wobec uzasadnionych

ambicyj muzeów w kierunku rozszerzenia działalności, a jednocześnie wobec braku warunków dla zwiększonej ekspansji, konieczność racjonalnej sieci muzealnej wymaga przedewszystkiem zbadania działalności poszczególnych muzeów, zapoznania się z ich działaniem oraz stosunkiem do innych muzealnych i niemuzealnych instytucyj kulturalno-oświatowych, lub naukowych.

Konieczność zbadania wymienionego zagadnienia wypływa jasno z cennej pracy prof. Antoniewicza, zakończonej zarysem budowy i nadbudowy organizacji muzealnej. Jeżeli wymieniony kwestjonarjusz porusza także to zagadnienie, trafiając w podstawowe założenia „kwestji sieci", należy je potraktować znacznie szerzej i zasadniczo"

★

★ ★

DR. ALFRED LAUTERBACH
Dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki.

BUDOWA I URZĄDZENIE MUZEÓW

(Na podstawie prac Międzynarodowego Kongresu Muzeologów w Madrycie 28/X.—4/XI. 1934 r.)

Architektura i program.

Architektura muzeum zależy od programu, a program od koncepcji i charakteru danego muzeum. Program narzuca plan, to jest układ sal i ich kształt. Nawet muzea tej samej dziedziny muszą się różnić pod względem rozwiązania architektonicznego. Naprzykład muzeum archeologiczne w rodzaju *Pergamon-Museum* w Berlinie, musi być inaczej pomyślane, niż muzeum archeologiczne, obfitujące w drobne przedmioty. To samo dotyczy muzeów sztuki. Jedno będzie kładło nacisk na prezentacje według szkół i zespołów historycznych inne znów na pojedyncze dzieła. W każdym jednak razie wskazana jest taka dyspozycja sal i ułatwienia techniczne, aby w miarę rozrostu można było przeprowadzać zmiany. Sprawa programu obraca się około kwestji przeznaczenia i roli muzeum. Czy muzea są dla miłośników sztuki i amatorów, czy też dla kształcenia artystów? Dla wychowania szerokich mas, czy wreszcie dla nauki i naukowców? Nadto, czy muzeum ma rozmieszczać objekty według kategorji przedmiotów, czy też według historji, czy należy łączyć malarstwo i rzeźbę, czy też stwarzać odrębne działy? Od postanowienia tej kwestji zależy program architektoniczny.

Różnorodność celów i zadań nie zezwala na stworzenie jakiegoś planu idealnego muzeum, lecz istnieją pewne postulaty, których przestrzeganie jest zawsze konieczne. A więc gmach musi być łatwo dostępny, sale wystawowe powinny być odseparowane od części biurowej i służbowej, jednak biura i pracownie konserwatorskie dobrze jest umieszczać w partji centralnej a to dla uniknięcia ciągłego przebiegania długich dystansów, jak to jest np. w Louvrze, gdzie odległość gabinetów konserwatorów i kustoszy od właściwej galerji wynosi do 500 m.

Oczywiście wejścia do biur i pracowni powinny być oddzielne a poczekalnie tak umieszczone, aby urzędnicy nie byli nagabywani przez interesantów. Bibljoteka powinna mieć dojście z sali wykładowej oraz pracowni konserwatorskich. Skład tymczasowy, w którym umieszcza się paki itp. powinien być na niskim parterze, aby ułatwiać bezpośredni wyładunek z wozów. W wielu starych gmachach muzealnych wniesienie rzeźb przedstawia nielada trudności, które dziś rozwiązuje używanie dźwigów. Magazyny powinny mieć dobre światło, a obrazy wisieć na łatwo i lekko przesuwanych szynach. W muzeum tak samo jak w innych gmachach użyteczności publicznej, trzeba brać pod uwagę plan funkcjonalny. Ponieważ niektóre pracownie oraz garaże mogą powodować niebezpieczeństwo ogniowe, wskazane są tu jaknajdalej idące środki bezpieczeństwa, aż do budowy oddzielnych pawilonów.

Topograficzny układ sal niektórych muzeów oraz oszczędność na służbie zmuszają do narzucania publiczności kierunku zwiedzania, skutkiem czego zwiedzający nie może omijać sal, które go nie interesują i musi się poddać rygorowi kierunku, przebiegając długie często dystanse. Jestto poważne utrudnienie w szczególności dla tych, co często w muzeum bywają, studjują jakieś dzieło, albo poszczególny dział. Trzeba jednak przyznać, że zbytnia swoboda wyboru kierunku lub też radjalna dyspozycja galeryj wychodzących z centralnej hali, dezorjentuje i niepokoi publiczność.

Wskazane są sale różnego kształtu i wymiaru, przyczem zasada nieprzeciążania ścian eksponatami prowadzi do zwiększania ilości sal. Kształt sal, a w szczególności ich wymiar zależny jest od rodzaju eksponatów i sposobu oświetlenia.

Zasady konserwatorskie wymagają. aby sytuacja gmachu muzealnego wyłączała wibracje gruntu, zadymienie, oraz możliwość przerzucenia się pożaru. Wynikałoby z tego, że powinny być położone na peryferjach miast. Jednak ze względu na rolę wychowawczą, położenie takie jest szkodliwe. Praktyka wykazała, że nawet w Ameryce, gdzie każdy bezmała posiada samochód, frekwencja w muzeach położonych pereferycznie jest znacznie mniejsza niż w muzech położonych centralnie. Publiczność nie lubi się fatygować lub zbaczać z drogi. Zalety odosobnionego położenia nie okupują wad w stosunku do zasięgu i aktywnego wpływu muzeum. Najlepszem rozwiązaniem są oczywiście place śródmiejskie otaczane roślinnością i odseparowane od wielkiego ruchu.

O materjałach z jakich gmach muzealny powinien być zbu-

dowany niema potrzeby wspominać. Każdy kraj ma inne możliwości i wymagania. Wspomnieć natomiast można o materjałach, których należy unikać. Tu przedewszystkiem trzeba unikać materjałów łatwopalnych. Zasady przyjęte w budownictwie okrętowem mogą służyć za przykład. Wszędzie, gdzie wskazane jest użycie drzewa, przy szafach, witrynach itp. należy drzewo uodpornić. Przy niektórych meblach drzewo uodpornione może być lepsze od metalu. Ponieważ schody i windy w razie przedostania się pożaru są poniekąd kominami zapalnemi, drzwi prowadzące na schody powinny być ogniotrwałe.

Wszyscy już dziś podzielają stanowisko, że wnętrza muzealne nie powinny być dekorowane, nie wynika jednak z tego aby przypominały sale szpitalne. Dekoracja wynikająca z samej architektury, wnęka, cokół, gzyms itp. może być nietylko pożądana lecz i pożyteczna dla prezentacji eksponatu.

Zbytnia skromność, granicząca z nudą, nie jest wskazana również dla fasad. Wprawdzie nie należy budować świątyń klasycznych lub pałaców renesansowych jak to było modą w XIX. w., należy jednak zaakcentować, że muzeum nie jest składem, koszarami, więzieniem lub urzędem. Publiczność musi być uwiedziona niejako samym gmachem i przygotowana do pewnego nastroju odświętnego. Można i należy unikać efektów teatralnych i banalnej pompy, nie można jednak zapominać o monumentalności i dostojności. W tym też celu odseparowanie gmachu muzeum od bezpośredniego otoczenia, ma poza celami praktycznemi, swój sens ideologiczny. Również ze względów raczej natury psychologicznej wskazane jest takie ukształtowanie wejścia, ażeby publiczność mimowoli odczuwała pewien szacunek dla gmachu. Nie wyłącza to jednak akcentów gościnności i wygody, aż do umieszczenia ław i foteli. Rozważana być musi też kwestja materjałów na podłogi. Podłoga twarda, zimna i śliska w galerji obrazów męczy publiczność. Podłogi powinny być ciche, matowe i elastyczne. Wiele zalet ma linoleum, nie powinno być jednak woskowane. Podłogi gumowe nie są wskazane, gdyż wydzielają substancje szkodliwe dla obrazów.

Dla ułatwienia zwiedzania nieodzowny jest przejrzyście wykonany i dobrze umieszczony przy wejściu plan budynku z wskazaniem rozmieszczenia zbiorów.

Prezentacja eksponatów.

Wiadomo jest, że wszelkie reguły nie mogą być realizowane w praktyce bez ustępstw. Jednak doświadczenia nabyte przy stoso-

waniu wielu wypadków poszczególnych, prowądzi do reguł ogólnych, zazwyczaj pomocnych, o ile nie aplikuje się ich w sposób dogmatyczny.

Muzea przechodzą ewolucję. Ewolucję wywołaną zarówno koncepcją ogólną jak i wprowadzeniem ulepszeń technicznych. Sama już regulacja oświetlenia dziennego oraz zastosowanie światła elektrycznego zmusza do zmian, nie mówiąc już o całkowicie nowych wymaganiach rozmieszczenia i ekspozycji.

Jedną z najbardziej podstawowych trudności jest umieszczenie dzieł, które nie były tworzone aby stanowić jakąkolwiek grupę, lecz w innych warunkach żyły indywidualnie. Chodzi tu głównie o obrazy, obrazy bowiem stanowią ogromną większość eksponatów w każdem niemal muzeum. Można zgodzić się bez zastrzeżeń, że zasada grupowej prezentacji według epok, szkół, artystów lub rodzaju, jest słuszna, gdy natomiast wybór najlepszych dzieł, przypuśćmy portretów od aleksadryjskich do van Gogh'a stworzyłby kakofonję. Ghirlandaio obok Rembrandta i Mantegna obok Maneta będzie zawsze muzealnym absurdem. Wynika z tego, że pewna podstawa rozumowa musi być przyjęta. Grupy mogą być tworzone nietylko według epok, szkół i artystów, lecz również według tematów. Tak naprz. muzeum del Prado zastosowało z doskonałym wynikiem podział obrazów Velasquez'a na tematy świeckie i religijne. Przy tworzeniu grupy ważne jest położenie akcentu na dzieła „według zasługi". Rozmieszczenie eksponatów nie może jednak polegać wyłącznie na podstawach racjonalistycznych. Trzeba brać też pod uwagę momenty emocjonalne, gdyż te, oparte na psychologji, zdobywają widza. Tu nie można ustalić żadnych reguł, prócz bardzo ogólnej zasady, że dobra ekspozycja będzie przestrzegała wyłączności dzieła, przy jednoczesnem sharmonizowaniu z grupą.

Dekoracja sal muzealnych należy dziś już do przeszłości, lecz błędem byłoby przypuszczać, że golizna ścian rozwiązuje sprawę dobrej ekspozycji. Wnętrze spokojne nie jest synonimem wnętrza pustego. Jeżeli wszelkie aluzje do stylowości i *quasi*-historyczne ornamenty są niepotrzebne i szkodliwe, nie znaczy to, aby sale wystawowe upodabniały się do sal szpitalnych. Sprawę tę rozwiązuje poprostu dobra architektura.

Zagadnienie koloru i obicia ścian należy bodaj do najtrudniejszych, a nadto do najbardziej zmiennych. Kolory uznawane za najodpowiedniejsze lat temu 30, dziś nie znajdują aprobaty. Wszelkie przepisy i wskazania ogólne w tym kierunku nie wytrzymują krytyki czasu, gdyż tu rozstrzyga smak epoki, a dobór i próba góruje

nad regułą. Można przyjąć tylko za pewnik, że w różnych salach można stosować różne kolory. Materje jako tło mają swych przeciwników i zwolenników. Materje wchłaniają kurz, lecz trzeba przyznać, że są prawie zawsze przyjemnem tłem dla mniejszych obrazów. W Brukseli i Neapolu zastosowano obecnie luźno zwieszające fałdziste materje. Oprócz kurzu materje mają tę niedogodność, że płowieją, a nadto zwiększają niebezpieczeństwo w razie pożaru. Obecnie zaleca się malowanie ścian t. zw. kolorami „atmosferycznymi“ t. j. stwarzającymi wrażenie wibracji. Uzyskuje się to przez kolory matowe, kładzione na wyprawę gipsową lekkiemi warstwami przy dotykaniu gąbką. Można dodawać też trochę złota, dla uzyskania cieplejszych tonów. Rozpiętość kolorów takich jest bardzo duża, od niemal białych aż do zupełnie ciemnych. Sposób ten, wprowadzany obecnie w wielu muzeach, posiada zalety praktyczne, gdyż ściany dobrze się zachowują, nie płowieją i dają się łatwo oczyszczać. Kolory „wibrujące“ są bezsprzecznie przyjemniejsze dla oka od gładkich jednobarwnych, które dla większości obrazów stwarzają tło zbyt masywne i ciężkie. *Rijksmuseum* w Amsterdamie (1885) miało dawniej tylko dwie barwy ścian, czerwoną i zieloną. Barwy te były inspirowane przez dekorację sal teatralnych z epoki drugiego cesarstwa. Oczywiście, nie można mieć pewności, czy przyszłe pokolenia zgodzą się na nasze dzisiejsze barwy „atmosferyczne“, które w znacznej mierze mogą być tylko reakcją przeciw ciężkim barwom XIX w.

Ważną sprawą dla każdego kustosza jest sposób przytwierdzania obrazów. Tu można tylko nastawać na konieczność takiego technicznego rozwiązania, które ułatwia przemieszczanie eksponatów. Obrazy powinny być łatwo przesuwalne zarówno w kierunku poziomym jak pionowym. System Boyera można uważać za odpowiedni.

Kwestja symetrycznego rozwieszania obrazów nie jest sprawą zasadniczą, należy jednak liczyć się z tem, że oko, przyzwyczajone do symetrji ciała ludzkiego, łatwo asymiluje układ symetryczny, przyczem oś nadaje się do umieszczenia działu w danej grupie najważniejszego, skutkiem czego układ jest „czytelny“.

Niemal za regułę przy rozwieszaniu obrazów, przyjmuje się dzisiaj dwa rzędy, przecinane pojedyńczemi obrazami większych rozmiarów. Trzy rzędy dopuszczalne są tylko w drodze wyjątku.

Dyrektorzy wielkich galerji mogą z łatwością stwierdzić, że rozmieszczanie dzieł szkoły włoskiej łatwiejsze jest niż szkoły holenderskiej. Wynika to z większej dekoracyjności obrazów włoskich oraz z rozmaitości formatów. Dekoracyjność ta pozwala na rozmiesz-

czanie obrazów pospołu z rzeźbami i meblami, co jest znacznie trudniejsze do urzeczywistnienia przy obrazach holenderskich, będących w większości obrazami sztalugowemi.

Nowoczesne rozmieszczanie obrazów polega w zasadzie na podstawie psychologicznej, to jest na pozostawianiu wolnego miejsca wokół eksponatu. Jest to zasada krańcowo przeciwna galerjom 18 stulecia, które nie tolerowały wolnego miejsca na ścianie i nie dawały obrazom oddechu. Lecz wtedy galerje były prywatne a rola ich artystyczna i społeczna była zupełnie inna.

Co do systemu rozmieszczania dzieł sztuki konferencja wykazała, iż nie można stwarzać tu żadnych przepisów i reguł. Każde muzeum w zależności od ilości i jakości dzieł sztuki, topografji sal, ich wielkości, kształtu i oświetlenia, ogólnego programu i tradycji, musi wypracować niejako swój własny system. Naogół przeważają tendencje utrzymania systemu historycznego (szkół) jednak z uwzględnieniem możliwie estetycznego podania. Prezentacja zespołowa jest dopuszczalna, a w gmachach zabytkowych, adoptowanych dla celów muzealnych, nawet wskazana. Natomiast tworzenie sztucznych zespołów w charakterze wnętrz z różnych epok, dzisiaj można uważać za system wadliwy w założeniu i budzący pod każdym względem mnóstwo zastrzeżeń.

Muzea w gmachach zabytkowych.

Zagadnienie dotyczy możliwości i celowości umieszczenia zbiorów muzealnych w gmachach zabytkowych, pierwotnie przeznaczonych do całkowicie innych zadań, w zasadzie więc nieodpowiadających wymaganiom racjonalnej prezentacji i konserwacji dzieł sztuki. Jednak liczne przykłady, w szczególności muzeów włoskich udawadniają, że pomieszczenie zbiorów sztuki w dawnych pałacach, zamkach i klasztorach jest nietylko możliwe, ale przy należytem wyborze objektów i odpowiednim smaku w rozmieszczeniu, prowadzi do znakomitych rozwiązań muzeologicznych.

Gmachy zabytkowe przeznaczane dla celów muzealnych można podzielić na dwie główne kategorje: gmachy dobrze zachowane o wartościowej architekturze wnętrz i gmachy, które zachowały tylko zewnętrzną architekturę przy obojętnych lub przekształconych wnętrzach.

W pierwszym wypadku, to jest przy zachowanych wnętrzach jak np. w Wilanowie, muzeum może odgrywać tylko rolę dodatkową, uzupełniającą historję epoki, względnie tworzyć zespoły o wyrazie wybitnie artystycznym, jak to zrobiono niedawno w pałacu w Mantui,

dekorowanym przez Giulia Romano, gdzie rzeźba antyczna, luźno umieszczona na tle tapiserji, zyskuje na plastyce. Jeżeli natomiast dla celów muzealnych adoptuje się gmach zabytkowy o wnętrzach neutralnych lub restaurowanych w sposób wyłączający podróbki historyczne, swoboda w przyjęciu takiego lub innego systemu prezentacji jest bez porównania większa, a polega głównie na doborze i smaku.

Główną trudnością w przystosowaniu gmachów zabytkowych przedstawia sprawa oświetlenia. Trudność ta daje się rozwiązać przy zastosowaniu nowoczesnych pomocy technicznych, a to zarówno dla lepszego wyzyskania światła dziennego jak też elektryczności, przyczem dopuszczalne jest światło mieszane odpowiednio złagodzone i uzgodnione, jak też oświetlanie poszczególnych eksponatów zapomocą niewidocznie umieszczonych reflektorów. Znaczniejsze bodaj trudności przedstawia sprawa cyrkulacji (np. na Wawelu) lecz jest to przeważnie kwestja zwiększenia służby, gdyż sale o jednym wejściu a nawet zakamarki, są przez publiczność chętnie zwiedzane, dzięki urokowi pewnej tajemniczości.

Rozumie się samo przez się, że sprawy bezpieczeństwa i warunków konserwacji powinny być rozwiązane pomyślnie, co przy współczesnej technice jest prawie zawsze osiągalne.

Nie można zaprzeczyć, że trudności oświetlenia i ogrzewania gmachów zabytkowych są bardzo poważne. Jeżeli jednak gmach zabytkowy restauruje się z wyraźnem przeznaczeniem na pomieszczenie zbiorów, zawsze znajdzie się możliwość zadawalniającego rozwiązania. Przy niedostatecznem źródle światła stosuje się dziś odbicia za pomocą luster lub ekranów, oraz różne rodzaje sztucznego oświetlenia całkowicie lub częściowo rozproszonego, przy wyzyskaniu gzymsów, wnęk, a nawet wazonów jako źródeł światła ukrytego. Nie należy się też zbytnio obawiać różnicy oświetlenia poszczególnych sal, gdyż różnice takie mogą być nawet w pewnych razach pożądane.

Nie trzeba chyba podkreślać, że gmachy zabytkowe nie mogą mieścić byle jakich zbiorów i że harmonja między rodzajem kolekcyj a gmachem jest naczelnym postulatem. Tak np. zbiory etnograficzne lub przyrodnicze nie uzgodnią się z wnętrzami zabytkowemi. Najodpowiedniejsze będą zawsze zbiory zgodne z epoką gmachu. Tak np. Bargello we Florencji jest znakomitą ramą dla renesansowych bronzów, ceramiki i tkanin. Przy wszelkich brakach i niedogodnościach gmachów zabytkowych, gmachy te mają jednak wielką zaletę — atmosferę dawnych epok. Ponieważ znakomita większość

eksponatów nie była stworzona dla wnętrz neutralnych t. j. muzealnych w ścisłem znaczeniu tego słowa, gmachy zabytkowe stwarzają liczne możliwości umieszczenia przedmiotu w ramach właściwych, w atmosferze przypominającej niewymuszoną sytuację, w jakiej kiedyś przedmiot ten się znajdował, zanim stał się objektem katalogowym.

Kwestja adaptacji gmachów zabytkowych wiąże się ściśle ze sprawą konserwacji zabytków architektury. Umieszczenie zbiorów jest częstokroć jedynym ratunkiem dla gmachu, który albo zniszczeje jako gmach nieużywany, albo zostanie przerobiony na biura, hotel, szpital lub koszary, co równa się zniszczeniu zabytku. Skutkiem ewolucji społecznej, tylko w wyjątkowych wypadkach gmach zabytkowy może kontynuować życie, do którego pierwotnie był przeznaczony. Adaptacja dla celów muzealnych narzuca się niejako siłą historji, o czem świadczą liczne przykłady powojennej Europy a nawet Azji.

O przydatności gmachów zabytkowych dla celów muzealnych może świadczyć następujący niemal paradoksalny fakt podany przez *Informations Mensuelles* (Wydawnictwo *Office International des Musées* 1934): Muzeum w Worcester w Stanach Zjednoczonych A. P. zakupiło część opactwa Bas-Nueil we Francji, pochodzącego z r. 1160—1175. Zabytek nieruchomy został potraktowany po amerykańsku, jako zabytek ruchomy, rozebrany, przewieziony i odbudowany na terenie nowej części wymienionego muzeum. Nie pozostał jednak pustym. W refektarzu i kapitularzu umieszczono zbiory z epoki średniowiecznej. Nie pochwalając oczywiście ani sprzedaży zabytku ani przeniesienia go za ocean, można tu tylko stwierdzić, że znalazł zastosowanie najlepsze, jakie w danych warunkach było możliwe.

Oświetlenie.

Zagadnienia oświetleniowe stanowią dziś odrębną gałąź wiedzy. Nie będę tu wchodził w dziedzinę tę szczegółowo. Wystarczy zaznaczyć, że sprawa oświetlenia gmachów muzealnych wiąże się ściśle z architekturą, która decyduje o wielkości i jakości otworów, lub też odwrotnie, otwory wpływają na ukształtowanie architektoniczne. Oświetlenie jest zatem integralną częścią architektury.

Zważywszy ogromne postępy techniczne, oświetlenie sztuczne powinno być rozpatrywane na równi z naturalnem. Rozumie się samo przez się, że oświetlenie naturalne posiada pierwszeństwo, wypływające z następujących powodów:

Niemal wszystkie dzieła sztuki, z wyjątkiem chyba biżuterji, stworzone były dla światła dziennego.

Światło naturalne jest żywe dzięki swej zmienności, gdy światło sztuczne przez swą równość jest monotonne i martwe.

Światło sztuczne jest kosztowne, zarówno przez zużycie prądu jak i przez zakładanie i utrzymywanie instalacji.

Za światłem sztucznem przemawia natomiast możność zmniejszania lub zwiększania natężenia, przyczem światło elektryczne nie wpływa na niszczenie barwników.

Przy oświetleniu sztucznem, można całkowicie uniknąć okien, a zatem zmniejszyć ilość pyłu. Przy oświetleniu imitującem światło dzienne wszystkie przedmioty są jednakowo dobrze widzialne. Oświetlenie naturalne pociąga za sobą również pewne koszta, które przy systemie górnego oświetlenia są dość poważne, gdyż czyszczenie i utrzymanie szklanego dachu w dobrym stanie wymaga stałych wydatków.

Oświetlenie boczne. Ustalona zdawna tradycja wymaga, aby sale wystawowe zwrócone były oknami w stronę świata, otrzymującą światło z odbicia, unikając promieni słonecznych. Można powiedzieć, że historja górnych otworów w architekturze, jest właściwie walką przeciw bezpośrednim promieniom słońca, co też uwzględniało zawsze budownictwo krajów gorących. System ten znalazł zastosowanie w muzeach przez oszklenie górnego otworu. — Przy bocznem oświetleniu, światło zachodnie ma tę przewągę, że jest stałe, oraz ten brak, że jest monotonne, a nawet ponure. Przy oświetleniu górnem orjentacja gmachu nie odgrywa roli. Badania prowadzone w Holandji, Anglji i Ameryce wykazały jednak, że światło słoneczne przepuszczone nawet przez zwykłe szyby, nie jest tak bardzo szkodliwe dla barw, jak to naogół się przypuszcza, oraz, że może być w salach muzealnych znakomicie wyzyskane. Światło okien bocznych jest powszechnie stosowane w muzeach zainstalowanych w starych pałacach, lub budowanych pod wpływem architektury pałacowej. Trzeba przyznać, że w wielu wypadkach sale te są doskonale oświetlone, a główna wada polega na błyskotliwości przedmiotów umieszczonych naprzeciwko okien oraz na stracie powierzchni ściany z oknem. Dla uniknięcia refleksu świecenia, sale powinny być niewielkie, a okno umieszczone powyżej poziomu pola widzenia. Wielkość sal jest oczywiście względna, lecz sala niewielka posiada zalety praktyczne i psychologiczne, jest łatwiejsza do urządzenia, każdy przedmiot może mieć lepiej dobrane otoczenie i zwracać uwagę widza. W małej sali

przedmioty nie giną w masie i nie nużą jednostajnością rozmieszczenia.

Doświadczenia muzeum w Bostonie z oświetleniem bocznem dały dobre rezultaty przy stosowaniu okien o szerokości wynoszącej jedną trzecią szerokości sali, przyczem powierzchnia oszklona stanowi 25% powierzchni podłogi. Istnieje też punkt maksymalny stosunku wysokości okna do głębokości sali, który nie powinien być wiele większy niż 1 : 2, przyczem okno powinno podchodzić pod sufit, a niedochodzić do poziomu oka widza. Dużą rolę odgrywa też rodzaj szkła, które w różny sposób rozprasza światło, a przy szkłach pryzmatycznych może zwiększać wielokrotnie intenzywność, w szczególności przy oświetleniu górnem.

O ś w i e t l e n i e g ó r n e. Sprawa ilości światła jest kwestją zasadniczą, jednak w muzeach przeważnie zaniedbaną. Jakkolwiek niektóre nowe budynki przemysłowe i laboratorja zastosowały ścisłe obliczenia matematyczne co do ilości i rozproszenia światła, w muzeach kontentują się zazwyczaj oszkleniem jaknajwiększej powierzchni sufitu, która odpowiada od 50% do 100% powierzchni podłogi. Zwykłe światło górne nie rozprasza się po sali równomiernie, oświetlając silniej podłogę i środek niż ściany. Badania przeprowadzone w muzeum w Cleveland wykazały, że środek sali na wysokości 1·50 m. był dwa razy silniej oświetlony niż ściany. Również barwa światła nie jest jednakowa. Wszystkie te zagadnienia posiadają już dzisiaj obszerną literaturę, w szczególności angielską i amerykańską, a liczne doświadczenia i pomysły techniczne pozwalają na usunięcie lub zmniejszenie braków.

O ś w i e t l e n i e g ó r n o - b o c z n e. Oświetlenie górno-boczne oraz tak zwane latarniowe ma te same zalety co zwykłe oświetlenie górne, a mianowicie daje możność zużytkowania wszystkich ścian pod eksponaty, nadto jest znacznie wygodniejsze pod względem regulowania światła, nie powodując tak silnych refleksów błyszczących. Za wadę obu tych systemów można uważać, że światło jest silniejsze w sali niż na ścianach, to jest, że podłoga, otrzymując światło krzyżowe z dwuch stron, jest bardziej naświetlona niż ściany, otrzymujące światło tylko z jednej strony. Mimo tych braków oświetlenie górno-boczne jest zapewne najlepsze z omawianych. Oświetlenie to korzystne jest w szczególności dla rzeźby i tapiserji, natomiast niewygodne dla witryn i gablot, gdyż trudno jest uniknąć refleksu na szybach.

Oświetlenie za pomocą latarń jest ekonomiczniejsze, zajmuje

mniej przestrzeni i powoduje mniej refleksów, nadaje się jednak przeważnie do sal małych.

Ulepszenia techniczne zapomocą ekranów i reflektorów opracowali inżynierowie angielscy i amerykańscy. System Seager'a znalazł zastosowanie w nowej galerji *Nationall Gallery*, oraz muzeum Fitzwiliam w Cambridge. System ten udoskonalił Nobbs w Montrealu w Kanadzie.

Jednostronne oświetlenie górno-boczne nie jest wskazane, gdyż ściana posiadająca okna jest ciemna, a skutkiem wysokiego umieszczenia otworu, nabiera piwnicznego charakteru.

Oświetlenie sztuczne. Oświetlenie elektryczne sal muzealnych wchodzi coraz bardziej w użycie. W krajach północnych jest nieodzowne. Doświadczenia oraz udoskonalenia są tak znaczne, że nawet tak konserwatywne muzeum jak *Louvre*, nie potrafiło oprzeć się prądowi ogólnemu, stosując elektryczność częściowo jako oświetlenie pomocnicze, a w niektórych nowych salach rzeźby, nawet jako stałe.

Oświetlenie sztuczne można podzielić na trzy rodzaje: zwykłe (lampowe) półukryte i ukryte. Oświetlenie lampowe, można uważać za nieracjonalne, gdyż widoczne źródło światła (lampa, żyrandol, kinkiet) odciąga uwagę widza, powoduje refleksy oraz nie oświetla przedmiotów równomiernie.

Muzeum w Stockholmie zastosowało z doskonałym skutkiem lampy z reflektorami, umieszczone między szklanym sufitem i dachem, co sprawia efekt naturalnego górnego oświetlenia. Sposób ten wymaga jednak dokładnego obliczenia siły światła odpowiednio rozproszonego, a intenzywniejszego po bokach niż w centrum. Wadą tego systemu jest koszt instalacji i wielkie zużycie prądu.

Najczęściej stosowane są dzisiaj różne sposoby oświetlenia ukrytego poza gzymsem, w konsolach, w wazonach itp., tak, aby sala otrzymywała światło rozproszone z odbicia. Ponieważ światło takie jest monotonne, wskazane jest używanie poszczególnych źródeł o różnej sile, a nawet o różnej barwie. Używane obecnie tzw. światło dzienne, niezawsze jest wskazane, a to ze względów psychologicznych. Widz przyzwyczajony jest do światła sztucznego o barwie żółtawej, dlatego światło imitujące oświetlenie dzienne działa niepokojąco.

W razie niedostatecznego światła dziennego można posiłkować się elektrycznością jako światłem dodatkowem, jednak pod warunkiem, aby siła obu świateł nie była jednakowa. Jeden z inżynierów amerykańskich proponuje, aby światło elektryczne zapalało się w sa-

lach zapomocą komórki fotoelektrycznej, działającej z chwilą niedostatecznego światła dziennego, co ma uniezależniać widza od służby.

Najwięcej doświadczenia pod względem oświetlenia sztucznego mają muzea amerykańskie, otwarte jak wiadomo wieczorami i nie liczące się tak z groszem jak europejskie. W niektórych sklepionych salach w *Pensylvania Museum* zastosowano oświetlenie sztuczne poza oknami, imitujące światło dzienne. Wątpię, czy system ten ma zalety. Nowe muzeum w mieście Pasadena w Kalifornji wogóle nie posiada oświetlenia naturalnego. Architekci wychodzili z założenia, że silne natężenie słońca, oraz gorący klimat spowoduje przy oświetleniu górnem lub górno-bocznem zbyt wysoką temperaturę. Czyż nie lepiej było zabezpieczyć się technicznie przeciw nadmiarowi słońca i ciepła, zamiast rezygnować ze światła naturalnego? Są to typowe przykłady przerostów amerykańskiej racjonalizacji, opartej na możliwościach technicznych i finansowych.

Materjały i pomoce techniczne.

Sprawom tym, ważnym bardzo w praktyce muzealnej, poświęcono na kongresie kilka referatów a dyskusja dała sporo interesującego materjału. Naogół jednak można powiedzieć, że opinje co do poszczególnych kwestyj, były dość różne, zależne od doświadczeń praktycznych przeprowadzonych w różnych muzeach.

Sprawa ścian, stanowiących tło dla eksponatów, wspomniana już powyżej, dyskutowana była kilkakrotnie w związku z pokrewnemi zagadnieniami. W kwestji tej panuje tylko jedna ogólna tendencja, mianowicie stosowanie barw dość jasnych, przy używaniu najróżniejszych materjałów, od kamienia w stanie naturalnym aż do materji luźno zawieszonych. Tak naprzykład w przerobionej gruntownie sali trecenta i quattrocenta w Louvrze pozostawiono naturalny kolor kamienia. W przekształconych salach muzeum w Brukseli oraz w muzeum w Neapolu obrazy umieszczono na fałdziście zwieszających się materjach. W niektórych odnowionych salach muzeum del Prado zastosowano materje lekko wzorzyste, w innych malowanie kolorami „atmosferycznemi“ czyli wibrującemi. W najnowszem muzeum europejskiem, mianowicie w Barcelonie, otworzonem dopiero w listopadzie r. b., część sal posiada ściany malowane „atmosferycznie“, część zaś wybito materjałem bawełnianym gęstym i puszystym w ciepłym jasnym tonie. Z kilku tych przykładów ostatniej doby wynika, że w praktyce stosowane są materjały najróżnorodniejsze i że w zależności od rodzaju eksponatów oraz warunków

lokalnych, dopuszczalne są najrozmaitsze rozwiązania, o których w ostatniej instancji decyduje dobór i gust urządzającego. Uważam to nawet za objaw pocieszający i dla muzeologji korzystny, że wszystkie nowoczesne zmiany dążą tylko do możliwie przejrzystego, racjonalnego i estetycznego podawania eksponatów, bez wysuwania kanonów takich czy innych materjałów i barw. Można jednak stwierdzić, że obicia płócienne stosuje się obecnie tylko w salach wystaw czasowych oraz, że zasada szpitalnej skromności i golizny należy już do takich samych przeżytków, jak dekorowanie sal ornamentami pseudohistorycznemi.

Kwestja sposobu przytwierdzania obrazów redukuje się właściwie tylko do sposobów technicznych. *Louvre* i *Rijksmuseum* w Amsterdamie stosuje system Boyer'a. Inne muzea posługują się systemami podobnymi, umożliwiającymi łatwe przesuwanie obrazów w kierunku poziomym i pionowym, przy jednoczesnem mocnem przytwierdzeniu obrazu. Opisywanie różnych tych systemów zajęłoby tu zbyt dużo miejsca, a wyjaśnienie bez odpowiednich rysunków nie byłoby dostateczne. Pod względem sposobów przytwierdzania obrazów dobre przykłady można znaleźć w nowej Pinacotece w Watykanie, gdzie zastosowano ostatnie w tym względzie udoskonalenia, opierając się na doświadczeniu innych muzeów.

Ważną niezmiernie rolę przy zawieszeniu obrazów odgrywa linja wysokości. Należy tu wyjść z założenia, że obraz ogląda się najłatwiej nie podnosząc wzroku, że zatem linje graniczne nie powinny być umieszczone wysoko, co znalazło już zastosowanie we wszystkich niemal unowocześnionych galerjach, przyczem dawniej używane cokoły z marmuru lub drzewa zostały zniesione. Również nie stosuje się obecnie nigdzie barjer przed obrazami, które nie stwarzając żadnego zabezpieczenia, są pod względem estetycznym zawsze szkodliwe. W pewnych razach zamiast barjer można dawać podjum, w szczególności pod meble.

Podstawa (cokół) jest naturalnem uzupełnieniem rzeźby, podobnie jak i rama uzupełnieniem obrazu. Nieodpowiedni w kształcie, wymiarze i kolorze cokół jest tak samo szkodliwy dla rzeźby jak niedobrana rama dla obrazu. Cokoły pod rzeźby powinny być w zasadzie kamienne lub z materjału do kamienia zbliżonego. Cokoły drewniane nadają się do wystaw czasowych, mają bowiem charakter prowizorjum. Wymiar i profil cokołu powinien być dokładnie obmyślany. Dawniej starano się dostosowywać kształt cokołu do epoki rzeźby, nie cofając się przed ornamentem pseudohistorycznym. Dziś

raczej przeważają cokoły neutralne, o ile rzeźba nie posiada cokołu oryginalnego z epoki.

W i t r y n y przedstawiają zagadnienie bardzo trudne i skomplikowane. Brzydkie witryny i gabloty psują salę i nużą publiczność. Naodwrót, dobrze zastosowana do eksponatów i estetyczna witryna wzmaga zaciekawienie przedmiotami. Postęp w tym kierunku jest ogromny. Witryna jest jakgdyby nowym instrumentem. Oczywiście nie wszytkie udoskonalenia techniczne godne są zastosowania. Witryny można podzielić na trzy kategorje: witryny wolno stojące (izolowane), witryny przyścienne i witryny wmurowane. Sprawa witryn była szczegółowo badana, głównie w Anglji i Ameryce. Jednym z naczelnych wymagań jest, aby witryna była dostosowana do widza. Badania wykazały, że najmniejsze zmęczenie widza wywołuje witryna, której część środkowa wypada na wysokości 152 cm od podłogi, co odpowiada wysokości oka człowieka średniego wzrostu. Niektórzy badacze tej kwestji starali się określić najodpowiedniejszą wielkość witryny. Można przyjąć, że przedmiot jest najlepiej widziany na wysokości 90—106 cm, przyczem witryna nie powinna być dłuższa nad 152 i głębsza nad 76 cm. W pewnych razach można stosować mechanizm pozwalający zapomocą korby podnosić lub opuszczać półkę z eksponatami. Należy zaznaczyć, że duża ilość witryn w jednej sali nuży i zniechęca widza. Obecnie używa się niemal wyłącznie witryn metalowych. Istnieją też witryny całkowicie szklane, które jednak mają tę wadę, że trudno się otwierają.

Free Art Gallery w Washingtonie zastosowała witryny całkowicie szklane z opuszczającym się dnem i półkami, co rozwiązuje trudność otwierania. Nasuwa się pytanie, czy przedmioty wystawione w witrynie wolno stojącej powinny być widoczne na przestrzał, czy też posiadać tło specjalne. Sądzę, że tu nie może być żadnej reguły, zważywszy na ogromną różnorodność przedmiotów, kwalifikujących się do witryn. Witryny przyścienne są zazwyczaj gorzej oświetlone niż witryny izolowane, nadto refleks szkła na tle ściany stwarza odbicie lustrzane. Witryny takie powinny być zaopatrzone w światło elektryczne. W Muzeum Etnograficznem w Trocadero witryny oświetla się zapomocą naciśnięcia guzika na okres trzech minut. W witrynach wpuszczonych w ścianę można stosować sztuczne oświetlenia wzorowane na oświetleniu nowoczesnych wystaw sklepowych. Również w sprawach m a n e k i n ó w można niejeden pomysł zapożyczyć z wystaw sklepowych. Dawne manekiny naturalistyczne należy zastępować manekinami o głowach syntetycznych (abstrakcyjnych) nie

pociągających rysami indywidualnemi, które mimowoli kierują uwagę widza na głowę, zamiast na kostjum. Manekiny bez głów są nieprzyjemne i nie pozwalają na właściwe umieszczenie nakrycia głowy. Luźne zawieszanie kostjumów mija się z celem, gdyż chodzi też o pokazanie jak dany kostjum był noszony, co można uskutecznić tylko na manekinie.

Nordiska Museet w Stockholmie zastosowało obecnie manekiny ruchome, do regulowania według miary kostjumu.

Manekiny abstrakcyjne mogą być używane nietylko do kostjumów, lecz do zbroi i uprzęży. Pod tym względem doskonałym przykładem są abstrakcyjne manekiny koni i głów końskich na Wawelu.

Ogrzewanie i wentylacja.

Wybór takiego czy innego systemu ogrzewania i wentylacji nie należy właściwie do kompetencji dyrektora muzeum. Zważywszy na ciągły postęp techniki ogrzewalniczej oraz na zależność wyboru systemu od przeróżnych warunków lokalnych, polecanie jednego systemu byłoby niecelowe a nawet niebezpieczne. Jest to dziedzina specjalistów. Do dyrektora muzeum należy natomiast określenie, jaką temperaturę chciałby mieć w swoich gmachach i jakie ma potrzeby wentylacji. Z punktu widzenia konserwacji eksponatów, kwestja temperatury, a w szczególności stopnia wilgotności powietrza, jest niezmiernie doniosłą. Sprawy ogrzewania i wentylacji pozostają w ścisłej zależności od klimatu, materjałów budowlanych, położenia sal, kosztów instalacji i eksploatacji, wreszcie od rodzaju eksponatów. Kwestje te muszą być decydowane przez dyrektora wspólnie z architektem i inżynierem.

Wiadomą jest rzeczą, że zmiana temperatury wywołuje ruch materji, że kurczenie się i rozszerzanie jest najgłówniejszym powodem niszczenia. Sama jednak różnica temperatury nie jest jeszcze decydującą. Badania wykazały, że różnice stopnia wilgotności powietrza są zazwyczaj bardziej szkodliwe, niż różnice temperatury. Wszystkie materjały porowate (hygroskopijne) zmieniają swą objętość w zależności od stopnia nasycenia wilgocią. Różnice stopni wilgotności są zazwyczaj większe od różnic stopni temperatury, nadto drobne zmiany hygrometryczne powodują większe różnice objętości wielu materjałów, niż się to dzieje wskutek zmian temperatury. Dlatego też, przedmioty pokryte werniksem lub woskiem konserwują się lepiej, gdyż są izolowane od wpływów powodowanych zmianami wilgotności powietrza. Stały stopień wilgotności powietrza jest więc

niezmiernie ważnym czynnikiem konserwacji przedmiotów, a różnice wilgotności powinny być zredukowane do minimum. Nie udało się jednak dotychczas ustalić maksymalnego stopnia wilgotności dla różnych materjałów. Badania wykazały tylko, że wilgotność 60—65^0 jest możliwą do utrzymania na tym samym poziomie w większości muzeów europejskich, lecz przeważnie pożądaną byłaby wilgotność 50—60^0. Co do temperatury, to w praktyce stosują się różne normy, które w muzeach amerykańskich dochodzą do 21^0.

Z chwilą uznania konieczności utrzymywania stałych i jednakowych warunków atmosferycznych nasuwa się też konieczność regulowania przepływu świeżego powietrza. Niektóre muzea posiadają instalacje, zmieniające powietrze trzy a nawet pięć razy na godzinę. Jest to stanowczo zadużo. W szczególności zaś nie należy stosować wentylatorów, czerpiących powietrze z zewnątrz, zwłaszcza w dnie gorące i wilgotne. Wentylatory w muzeach powinny raczej wprawiać powietrze w ruch, niż wtłaczać świeże. W salach posiadających wysokość 4.50 do 6 m wystarczy zmiana powietrza raz na dwie godziny. Trzeba brać pod uwagę, że w salach licznie odwiedzanych wydechy ludzkie pozostawiają dużą ilość pary, którą należy kompensować wprowadzeniem powietrza suchego.

Postulat stałych i jednakowych warunków atmosferycznych nie budzi zastrzeżeń. W praktyce jednak jest inaczej. Nie istnieje bodaj takie muzeum, któreby utrzymywało przez cały rok jednakową temperaturę. Temperatura letnia znacznie różni się od zimowej, gdyż muzea europejskie ogrzewane są maksymalnie do 16^0 C. w lecie zaś, szczególnie w salach z górnem oćwietleniem temperatura bywa znacznie wyższa. Dla uzyskania niższej temperatury w dnie gorące, należałoby powietrze ochładzać, co jest kosztowne.

Sprawę jednakowej temperatury komplikuje jeszcze trudność a nawet niepodobieństwo uzyskania takiej temperatury we wszystkich częściach sali, której mury zewnętrzne w miesiącach zimowych są od 3 do 6^0 zimniejsze niż temperatura w środku sali. Obrazy zawieszone na tych ścianach wystawione są oczywiście na niebezpieczeństwo, głównie skutkiem wytwarzającej się różnicy wilgotności na obu stronach obrazu. Niekorzystne te warunki mogą być jeszcze zwiększone, jeżeli radjator nagrzewa powierzchnię obrazu. Przy wyborze systemu ogrzewania należy brać po uwagę jaknajwiększą ilość czynników zabezpieczających możliwie jednakowe w całej sali warunki atmosferyczne. System idealny polegałby na podgrzewaniu murów i poddasza, tak, żeby ogrzewanie sal było tylko dopełnieniem ogólnej

temperatury gmachu. W związku z temperaturą i wentylacją pozostaje jeszcze czystość powietrza. Sprawę tę zależną ściśle od warunków lokalnych, komplikują nietyle trudności techniczne, co niewspółmierność kosztów do ewentualnych szkód.

Wzrost ilościowy eksponatów.

Każde większe muzeum europejskie (w Ameryce sprawa przedstawia się inaczej) ma kłopot nielada z pomieszczeniem wzrastających kolekcyj. Nawet w muzeach, budowanych na wyrost, stosunek miejsca do wzrostu liczby dzieł, szybko się zmienia na niekorzyść. Przyczyny tkwią nietylko w naturalnym przyroście, lecz w zmianie wymagań. W dawnych galerjach nie raziło nikogo, że ściany i wszystkie kąty były rzetelnie wypełnione. Dziś żądamy słusznie wolnych przestrzeni. Stare gmachy muzealne (a tych jest większość) nie tylko nie mogą wchłonić przyrostu, lecz chcąc przystosować się do wymagań współczesnej muzeologji, zmuszone są usuwać część dzieł do składów. W wielu wypadkach zyskują na tem dzieła pozostałe, estetyka urządzenia i publiczność. Lecz niezawsze operacja taka się udaje, a prawie zawsze bolesna jest dla kierownika muzeum, gdyż usunięcie dzieła do składu, jest równoznaczne z degradacją niezawsze zasłużoną. Nic też dziwnego, że niejeden kustosz, w szczególności starszej daty, ma wątpliwości i wyrzuty sumienia, tembardziej, że nie wiadomo czy po pewnym czasie nie będzie trzeba operacji takiej powtórzyć. Konserwatyzm w tym względzie jest więc usprawiedliwiony. Nasuwa się tu zagadnienie, jakiemi środkami możnaby zaradzić przeładowaniu muzeów.

Wzrost liczby eksponatów drogą zakupów nie jest naogół wielki, gdyż przeważnie budżety na zakupy nie sięgają sum zawrotnych, a poważniejsze muzea nabywają tylko przedmioty wysokiej wartości. Wzrost liczebny powodują głównie zapisy. Zapisodawca nie liczy się zazwyczaj ani z miejscem, którem muzeum rozporządza, ani ze zbiorami, które już posiada, stawiając za warunek przyjęcie i wystawienie kolekcji swej w całości.

Częstokroć kierownik muzeum staje wobec dylematu przyjęcia zapisu w całości lub też rezygnacji. Rezygnacja jest trudna, gdyż dyskredytuje kolekcjonera i odstrasza innych zapisodawców. Jeżeli zapis nie jest obstawiony ciężkiemi warunkami wystawienia całej kolekcji, część może powędrować do składu. Są to jednak wyjątki. Najgorzej sprawa przedstawia się w razie warunku utrzymania kolekcji w całości, jako indywidualnego zbioru. Jednak muzeum z natury

swych zadań nie może być instytucją przechowującą i przekazującą potomności indywidualny smak kolekcjonera. Jeżeli zasada ta nie jest utrzymywana w stosunku do dawnych zbiorów królewskich, stanowiących podstawę wielkich muzeów europejskich, niema też najmniejszego powodu do wystawiania w całości kolekcji pana X i Y. Gdyby muzea miały przechowywać zbiory indywidualne i wystawiać je jako odrębną całość, muzea byłyby tylko składem poszczególnych kolekcyj, uniemożliwiających rozmieszczenie eksponatów według chronologji, szkół, artystów, czy gatunków. Dlatego muzea powinny prowadzić akcję uświadamiającą publiczność, że przejmowanie zapisów *en bloc*, z warunkami nierozbijania kolekcji, jest przeciwne racjonalnym i zdrowym zasadom muzeologji. Ambicje kolekcjonerów można zaspokoić innemi środkami, np. przez wmurowywanie odpowiednich tablic z wymienieniem donatorów, wydawanie dyplomów itp. Natomiast kierownicy muzeów powinni starać się o uzyskanie całkowitej swobody rozporządzania zapisem. Postulatem musi być ścisły wybór i ograniczenie.

Jednak nawet takie postawienie kwestji nie rozwiązuje przeładowania muzeów. Wielkie muzea centralne powinny mieć nietylko swobodę dysponowania zbiorami w obrębie swych gmachów, lecz też przekazywania objektów zbędnych innym muzeom prowincjonalnym drogą depozytu. Kwestja sprzedaży dzieł zbędnych, stosowana już przez niektóre muzea amerykańskie, budzi wiele formalno-prawnych i rzeczowych zastrzeżeń. Dyskusja w tej sprawie nie dała wyniku pozytywnego. Nastrój konferencji był raczej przeciwny prawu sprzedaży.

Muzeum Rzeźby.

Większość muzeów Europy północnej nastawiona jest głównie na malarstwo. Galerja obrazów stanowiąca jakościowo i ilościowo ośrodek całości zbiorów artystycznych, zepchnęła galerję rzeźb na drugi plan, niemal do roli kopciuszka, któremu pozostawiła najgorsze sale i światło. W ostatnich jednak latach po reformach przeprowadzonych w wielu galerjach obrazów, przyszła kolej na rzeźbę. W Louvrze zreformowano galerję rzeźb znacznie pełniej i lepiej niż galerję obrazów, a *Museo Nazionale* w Neapolu, które jest przeważnie muzeum rzeźby antycznej, zmieniło gruntownie sposób wystawienia. Również *Pergamon-Museum* i *Vorderasiatisches Museum* w Berlinie skierowało cały wysiłek na umieszczenie rzeźb.

Sprawa muzeów rzeźb przedstawia się inaczej w krajach pół-

nocnych, a inaczej w krajach śródziemnomorskich. Napływ rzeźb w krajach północnych pochodzi z zakupów, darów i przywiezionych wykopalisk. Przyrost liczbowy nie może być zatem zbyt wielki. Natomiast w krajach posiadających rozległe tereny archeologiczne, przyrost może rozsadzić mury najobszerniejszych muzeów, lub też zamienić je na składy marmuru. Kwestja ta łączy się z zagadnieniem konserwacji terenów wykopaliskowych. Po kilkusetletniej tradycji wykopaliskowej w Italji, dochodzi się obecnie do przekonania, że np. gromadzenie rzeźb z terytorjum całego dawnego królestwa obu Sycylij w jednem centralnem muzeum w Neapolu, nie odpowiada już ani muzeologicznym ani konserwatorskim zasadom, a nawet nie odpowiada współczesnym poglądom naukowym. Nietyle ważną jest bowiem klasyfikacja według stylów i form, ile stworzenie obrazu historyczno-etnicznego danej ziemi tj. regjonu z uwzględnieniem nawarstwień kultur. Takiemu postawieniu zagadnienia nie może podołać muzeum centralne i tu właśnie wysuwa się rola muzeów lokalnych, które powinny gromadzić przedmioty o znaczeniu historyczno-etnicznem, oddając muzeom centralnym dzieła o zasięgu światowym i narodowym. Lecz i to jeszcze nie rozwiązuje zagadnienia w całej rozciągłości, jeżeli nie uwzględni się jednocześnie systemu konserwacji wykopalisk. Współczesne poglądy oraz praktyka wykopaliskowa wymaga, aby wszystkie dzieła sztuki o charakterze dekoracyjnym a nawet monumentalnym pozostawiać i zabezpieczać na miejscu, jak to już od wielu lat dzieje się w Pompei, Herculanum, Olympji i Delfach. Przeciw tej zasadzie możnaby wysunąć zarzut, że kieruje się ona kryterjami topograficzno-historycznemi a nie typologicznemi i artystycznemi. Jednak z punktu widzenia konserwatorskiego i dydaktycznego pozostawianie rzeźb *in situ*, w otoczeniu przyrodzonem, przewyższa względy porównawczo-typologiczne, a ponadto chroni muzea od przeładowania. Tereny wykopaliskowe posiadają zresztą własne małe muzea dla tych przedmiotów, które z jakichkolwiek względów nie mogą pozostawać na miejscu (Pompei, Delos, Epidauros itp.)

Zagadnienia wyżej wymienione dotyczą wprawdzie rozwoju i programu muzeum rzeźb, nie dotyczą jednak bezpośrednio zagadnienia prezentacji, która nasuwa niemniej trudności, niż prezentacja obrazów. Ściana jako tło, jest dla rzeźby tak samo ważną jak dla obrazu. Poglądy na tę kwestję uległy radykalnej zmianie. Doniedawna panował kanon ściany malowanej na tzw. kolor pompejański, na tle której rzeźba, w szczególności marmury, miały zyskiwać na plastyczności przez kontrast. Po pierwsze należy zaznaczyć, że w Pompei

ściany nigdy nie miały tego ciężkiego oleistego koloru, który uchodzi za pompejański a nadto, że nieznane są tam przykłady, aby ustawiano rzeźby na tle długich monotonnych czerwonych ścian. Obecnie nastąpił generalny odwrót od tego sposobu prezentacji. Zrozumiano, że ciężkie i ciemne tło ściany, uwydatniając kontur rzeźby, daje widok frontalny, na niekorzyść trójwymiarowości, a nadto, że kolor czerwony absorbuje cienie i półbarwy modelunku i patyny, odbierając rzeźbie miękkość linji i wtapiając kształt w tępą, bezświetlną atmosferę. Obecnie stosuje się kolory lekkie, jasne tzw. atmosferyczne, pozostawiające światło wokół rzeźby i zwiększające przez to samo przestrzeń. Czy kolory atmosferyczne można uznać za modę przejściową? Należy sądzić że nie. Nowe bowiem stanowisko wypływa z racjonalnego zrozumienia roli światła, przestrzeni i barwy w stosunku do rzeźby. Kolor ściany przestaje być martwem tłem, stając się poniekąd tłem funkcjonalnem. Liczne przykłady potwierdzają słuszność tego założenia. W muzeum w Neapolu stały marmury i bronzy pompejańskie na tle ściany wybitej ciemnoczerwoną materją. Po wielu próbach zdecydowano się na lekki jasny ton ścian, przy którym zyskała architektura sal, a bardziej jeszcze rzeźby. Hercules Farnese i Byk Farnezyjski wystąpiły w całej okazałości swej masy, barwy i ruchu, a sklepienia sal upodobniły się do łuków term cesarskich, w których rzeźby te kiedyś stały.

Zastosowanie jasnych i czystych kolorów pociąga za sobą uproszczenie motywów dekoracyjnych. Jeżeli upodobania dzisiejsze skłaniają się wogóle ku prostocie i spokojnej monumentalności, to w galerji rzeźby zasada ta staje się nieodzownym warunkiem. Doniedawna Nike z Samotrake w Louvrze miała tło „pompejańskie", a sklepienie „zdobiła" ciężka mozajka. Obecnie rzeźba ta ma wokół siebie jasne naturalne tło kamienia. Również małe sale, przeznaczone na pomieszczenie rzeźb mniejszych wymiarów, znoszą doskonale kolory jasne. Dla uniknięcia jednostajności wystarczy różniczkowanie intensywności barwy, przyczem sale o większych płaszczyznach mogą mieć barwy jaśniejsze od sal małych.

Ponieważ przy urządzaniu galerji rzeźb, tak samo jak i przy urządzaniu innych działów muzeów, nie należy trzymać się sztywnego kanonu, można w poszczególnych wypadkach posiłkować się tłem materji, co też zastosowano w Neapolu w sali *Venus Callypigos*, z najlepszym wynikiem. Jako dyrektywę ogólną trzeba przyjąć zasadę światła i przestrzeni. Rzeźba dawna, a w szczególności antyczna, nie była przecież rzeźbą muzealną. Jej tłem i otoczeniem były portyki,

loggie, pergole, ogrody i place, czyli przestrzeń i powietrze. Muzeum rzeźby powinno się starać o stworzenie warunków podobnych. Tu dotykamy sprawy samej architektury. Wielka sala nie może być tylko powiększeniem sali małej, lecz musi swym kształtem i proporcjami odpowiadać rzeźbom, które zawiera. Dlatego galerja obrazów łatwiej może się obejść bez architektury, niż galerja rzeźb.

* * *

Nie uwzględniłem tu szeregu spraw specjalnych, lub cząstkowych, któremi kongres się zajmował, jak zagadnienia muzeów prehistorycznych i etnograficznych, gabinetów graficznych i numizmatycznych, organizacji składów itp., gdyż sprawy te przekraczają nietylko możność artykułu, lecz częstokroć moje kompetencje.

Założeniem kongresu było omówienie przez specjalistów (reprezentujących 19 państw) sposobów racjonalnego budowania gmachów muzealnych wraz z systemami prezentacji i konserwacji dzieł sztuki, a zatem dążenie do idealnego typu muzeum. Wyniki i nastrój Kongresu stwierdził, że nie ustając w dążnościach ku doskonaleniu, nie należy szukać jakiegoś typu sztandaryzowanego. Idealny gmach muzealny jest fikcją, gdyż wchodzą tu zawsze w grę czynniki lokalne, klimat, natężenie światła, rodzaj zbiorów i tradycje, które wymagają poszczególnych rozwiązań. Racjonalizm za wszelką cenę, na wzór dążności amerykańskich, nie jest drogą najlepszą, nie uwzględnia bowiem impoderabiliów. Idealny gmach muzealny zadowalniający wszelkie wymagania funkcjonalności, może okazać się w rezultacie dobrem laboratorjum lub przechowalnią dzieł sztuki, nie odpowiadając jednocześnie warunkom psychologicznym, bez których rola muzeum nie jest całkowitą.

★ ★ ★

DR. KAROL ESTREICHER

ORGANIZACJA MUZEÓW WŁOSKICH.

W ciągu ostatniego roku miałem możność przyjrzeć się organizacji i urządzeniu muzeów we Włoszech. W Dyrekcji galeryj i muzeów rzymskich dano mi sposobność zapoznać się bliżej z niejednym szczegółem muzealnictwa włoskiego[1]). W okresie powojennym dokonały się we Włoszech na polu muzeów liczne, nieraz radykalne, zmiany, powstały nowe muzea i zbiory, zreorganizowano dawniejsze, wszędzie prawie stosując najnowsze metody i wyniki wiedzy. Wśród zmian, jakim ulega muzealnictwo europejskie, włoskie muzea nie mogły pozostać w tyle. Ruch na tem polu skrzyżował się z działalnością faszyzmu, który stara się ożywić wszystkie dziedziny życia społecznego.

W niniejszym artykule nie pragnę wyczerpać tematu tj. podać szczegółowego opisu wszystkich wypadków. Idzie mi o ogólne przedstawienie zmian, którym uległy muzea włoskie, oraz wskazania kierunku w jakim dążą.

Dotychczasowy stan.

Wiadomo, że włoskie muzea sztuki należą do najbogatszych na świecie pod względem ilości i jakości zabytków. Jest również charakterystyczną ich ilość, wyrażająca się cyfrą około 350 wielkich, średnich i małych zbiorów artystycznych, rozrzuconych po całym półwyspie. Tylko najgłośniejsze z tych galeryj i kolekcyj znane są i odwiedzane przez turystów, miłośników sztuki i uczonych. Mniejsze zbiory, znajdujące się w małych miasteczkach zdala od uczęszczanych szlaków turystycznych, rzadko są odwiedzane przez kogokolwiek, nawet przez włoskich specjalistów. W niejednem z tych muzeów, nieraz mieszczącem się w dwóch lub trzech pokoikach, kryją się

---

[1]) Poczuwam się w tem miejscu do miłego obowiązku złożenia podziękowań prof. Fryderykowi Hermaninowi, dr. Antoninie Valente oraz kaw. Silli Rosa de Angelis za liczne informacje jakich mi udzielili.

cenne dzieła sztuki, czekające na swego odkrywcę. W końcu charakteryzuje muzea włoskie ich ogromna różnorodność i daleko idąca specjalizacja, podyktowana bogactwem materjału oraz rozwojem historycznym.

Wśród włoskich muzeów, ze względu na dzieje ich powstania, dadzą się odróżnić dwie grupy. Pierwsza grupa to dawne zbiory i kolekcje, które powstały w wiekach ubiegłych, w czasach partykularyzmu Włoch, druga zaś to muzea tworzone po zjednoczeniu się politycznem półwyspu w XIX w.

Dawne kolekcje i zbiory zawdzięczają swe powstanie najróżniejszym czynnikom, które opiekowały się zabytkami sztuki na półwyspie już od XV wieku, jeśli nie dawniej. Na pierwszem miejscu wymienić tu należy panujących, którzy tworzyli zbiory artystyczne bądź z wielkiego umiłowania i znawstwa sztuki, bądź dla uświetnienia swego panowania lub dla chwały rodu. Oni dali we Włoszech początki muzeom w nowoczesnem znaczeniu. Należy tu przedewszystkiem wymienić Medyceuszów we Florencji (zbiory w Uffiziach, Bargello, pałacu Pittich), a następnie papieży w Rzymie jak Pawła II (pierwotne zbiory w pałacu weneckim), Sykstusa IV (Muz. kapitolińskie), oraz Juljusza II (Muz. watykańskie), za których przykładem poszli liczni dynaści włoscy oraz możnowładcy świeccy i duchowni. Od wieku XVI powstają — w Rzymie zwłaszcza — kolekcje prywatne rodzin arystokratycznych, kardynałów, uczonych, z których wiele niszczeje i rozprasza się (n. p. kolekcje Cesi, Porcarich, Chigich, d'Estów w Tivoli i inne), wiele zostaje przeniesionych, tworząc podstawę innych zbiorów (Farnesich z Rzymu do Neapolu), niektóre istnieją do dziś (Ludovisi, Doria, Torlonia), niektóre zaś dopiero w naszych czasach bądź są rozsprzedawane, (ostatnio w r. 1934 kolekcja Barberinich), bądź — co częściej — w całości przechodzą na własność państwa (Corsinich, Borghese, Spada). Obok tych oficjalnych i prywatnych kolekcjonerów dały początek muzeom włoskim, mnożące się licznie od XVII wieku Akademje sztuki, które kolekcjonowały w celach dydaktycznych obrazy i rzeźby (Akademje św. Łukasza w Rzymie. Bolońska, Sieneńska, Florencka), a dalej bibljoteki i instytucje naukowe (Ambrosiana w Medjolanie), oraz wkońcu skarbce katedr i kościołów.

Tym najstarszym muzeom włoskim, powstałym dzięki energji poszczególnych osób i instytucyj i wskutek tego noszącym cechy bądź zamiłowań swych twórców, bądź celów, dla jakich je stworzono, przeciwstawia się druga niemniej liczna grupa muzeów, stworzonych

już po zjednoczeniu się Włoch, a więc w drugiej połowie XIX wieku. Muzea te rzadko powstały dzięki inicjatywie prywatnej; niemal wyłącznie organizowano je kosztem państwa, samorządów, instytucyj publicznych lub Kościoła. Pozostały bądź całkiem od nowa, bądź przez wydzielenie i przez rozbudowanie innych zbiorów. Dlatego choć nieraz początkami swemi są starsze, to jednak dopiero rozbudowa z końca XIX wieku nadała im dzisiejszą postać. Ich powstanie stoi w ścisłym związku z ekonomicznym rozwojem i dobrobytem Włoch po zjednoczeniu.

Cechą tych muzeów przeważnie w ostatnich latach sześćdziesięciu stworzonych, jest w pierwszym rzędzie planowość i specjalizacja, związana z rozwojem archeologji i historji sztuki. Powstają więc w większych miastach specjalne muzea archeologiczne (Rzym, Watykan, Florencja, Turyn), galerje nowoczesnego malarstwa (Rzym, Florencja), muzea historyczne i pamiątkowe (Bolonja, Rzym: zamek św. Anioła, ostatnio np. Muzeum imperjum rzymskiego), muzea przemysłu artystycznego (Neapol: Floridiana, Florencja: Stibbert, Rzym: Muzeum przem. art.). Ubocznie wspomnieć tu wypada także o muzeach etnograficznych, z których najbogatsze znajduje się w Rzymie (Muzeum prehistoryczne i etnograficzne). Obok tych wielkich muzeów, z których pewne (np. Turyńskie Muzeum egipskie) są jedynemi w swoim rodzaju zbiorami, powstały we Włoszech po ich zjednoczeniu liczne muzea prowincjonalne i regjonalne. Najczęściej są to niewielkie muzea o charakterze ogólnym, choć wśród nich nie brak kolekcyj specjalnych, zwłaszcza jeśli w danej miejscowości była uprawiana jakaś gałąź sztuki (zbiory majolik w Faenzy i Derucie, szkła w Murano. etc.) lub jeśli teren obfituje w znaleziska archeologiczne (Cortona: Muz. Ertruskie). Tu także należą muzea w kolonjach włoskich (Trypolis). Wkońcu otwarto lub udostępniono po zjednoczeniu Włoch szereg wnętrz artystycznych, które urządzone zabytkowo posiadają również charakter muzealny. Wszystkie powyższe muzea zostały, jak wspomniałem, zorganizowane bądź kosztem rządu, bądź przez samorządy gminne lub prowincjonalne. Poza temi czynnikami wchodzić może jeszcze w rachubę inicjatywa kościelna. Dzięki niej zorganizowano w szeregu miast włoskich muzea diecezjalne lub katedralne (Florencja, Siena). Wielkie zbiory i kolecje prywatne z końca XIX i początku XX w. (Stibbert we Florencji, Barracco w Rzymie) należą do rzadkości.

Warunki, w jakich powstały muzea włoskie dawne i nowe, musiały naturalnie wycisnąć na nich swoje piętno. Rozwój dawnych

muzeów i zbiorów szedł naogół w dość jednostronnym kierunku, który nie mógł odpowiedzieć zadaniom, jakie postawił muzealnictwu wiek XIX i XX. Dlatego stworzono w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat tak znaczną ilość nowych zbiorów i muzeów, a fakt, że stworzono je przy bogactwie materjału w tak krótkim czasie, odbił się na nich skolei cechą pospiechu. Do rzadkości należą we Włoszech muzea, które posiadają własne, w celach muzealnych budowane gmachy; przeważnie budynki, w których mieszczą się zbiory, zostały jedynie adaptowane i przerobione. Stąd często rozkład i urządzenie sal muzealnych oraz pracowni były nieodpowiednie. Również dawał się odczuwać brak odpowiednich sił fachowych i naukowych, bo ilość nowych muzeów i zbiorów była zbyt wielka. Okres muzealnictwa włoskiego do czasów wojny światowej nacechowany był przedewszystkiem tendencją do tworzenia nowych muzeów i program ten — rzec można — został prawie w całości wypełniony dzięki zamożności państwa i społeczeństwa — po wojnie zaś muzealnictwo włoskie skierowało swe wysiłki na drogi wewnętrznej organizacji muzeów i w tem stadjum dzisiaj się znajduje.

Organizacja prawna.

Jak wynika z poprzedniego rozdziału, państwo włoskie jest właścicielem najbogatszych i największych muzeów w kraju. Jeśli zaś dodać do tego muzea prowincyj oraz gmin (zwłaszcza gdy się zważy etatyzację życia społecznego oraz ograniczenie samorządów przez obecny system polityczny Włoch), to można rzec, że państwo jest częściowym właścicielem i niemal wyłącznym opiekunem muzeów, co skolei pociąga różne konsekwencje.

Przystępując do organizacji prawnej muzeów włoskich i dzieląc je wedle osób prawnych, do których należą, na pierwszem miejscu postawić trzeba muzea państwowe, znajdujące się w wielu miastach królestwa; na drugiem liczne muzea samorządowe i instytucyj publicznych (gminne, prowincyj), oraz kościelne; na trzeciem kolekcje prywatne (fideikomisy). Osobną czwartą grupę, całkowicie niezależną, tworzą muzea i zbiory Watykanu.

Postawę prawną dla organizacji państwowych muzeów włoskich tworzy ustawa z dnia 20 czerwca 1909, dopełniona rozporządzeniem z dnia 30 stycznia 1913 roku, oraz zmodyfikowana nowelami z dnia 23 lipca 1912 r. i 24 listopada 1917 r. W sferach muzealnych włoskich mówi się obecnie o możliwości zmian w zakresie ustawodawstwa artystycznego. Przygotowuje się nowa ustawa, która zapewne rady-

kalnych zmian nie będzie zawierała, a tylko zespoli i uprości dotychczasowe ustawodawstwo.

„Norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti" dają państwowym muzeom włoskim dyspozycje sprecyzowane. Wedle nich ustrój państwowych muzeów posiada charakter centralistyczny; muzea są bowiem całkowicie zależne od „Ministerjum Wychowania Narodowego"; wszczególności zarząd niemi należy do Departamentu Sztuk pięknych *(Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti).* Departament ten rozpada się na dwa Wydziały, (Wydz. XII Konserwatorstwo i Muzea oraz Wydz. XIII Administracja i Szkolnictwo artystyczne); w obu wydziałach są załatwiane sprawy muzeów. We wydziale XII-tym do sekcji drugiej należą galerje sztuki średniowiecznej i nowożytnej, do sekcji trzeciej zaś muzea archeologiczne oraz wykopaliska. Do wydziału XIII należą (sekcja 1-sza) sprawy administracyjne i personalne oraz (sekcja 2-ga) fundacje, ustawodawstwo w zakresie sztuki, spory. Osobną instytucją obok departamentu jest „*Commisione Centrale per le Belle Arti*", komisja powołana do życia dekretem z 22 grudnia 1922 i 6 maja 1923. Przewodniczącym komisji jest każdorazowy minister oświaty, wiceprzewodniczącym został niedawno po śmierci Conrada Ricciego, wybitny muzeolog włoski Robert Peribeni, były dyrektor Muzeum Term w Rzymie. Komisja złożona jest z niewielu członków i posiada charakter opinjodawczy, w praktyce zaś kierowniczy.

Departament sztuk pięknych zarówno w zakresie muzealnictwa jak konserwatorstwa wypełnia swe zadania w kraju zapomocą osobnych urzędów sztuki i archeologji, wprost jemu podległych, które nazywają się „*Soprintendenze*". W dwudziestujeden miejscowościach królestwa rozrzucone są owe urzędy, mając zakres działania ściśle sprecyzowany w zależności od terenu, na jakim pracują. Tak np. w Rzymie istnieją aż trzy „*Soprintendenze*" od siebie niezależne tj. starożytności, zabytków sztuki średniow. i nowożytnej oraz galeryj i muzeów. W mniejszych miejscowościach (np. w Reggio Calabria) spełnia wszystkie zadania razem jeden urząd. Każdy z urzędów ma naturalnie powierzony sobie okręg kraju, ściśle ograniczony.

Zarówno mianowanie nadintendentów, jak dyrektorów muzeów zależne jest od ministerjum, choć np. w Rzymie bezpośrednią instancją nad muzeami jest miejscowa „*Soprintedenza alle Gallerie*", której dyrektorem jest prof. Fryd. Hermanin. We wielu miejscowościach przy mniejszych zwłaszcza muzeach nie istnieje ani stanowisko dyrektora ani nawet kustosza (inspektora) i kierownictwo

danego muzeum należy wprost do „*Soprintendenzy*“. Nawet tam, gdzie istnieją dyrekcje muzeów (np. Florencja) zakres działania dyrektora jest ograniczony. Muzea państwowe włoskie posiadają bowiem tylko konieczne fundusze, a na każde większe zakupno ponad 1000 lir potrzebna jest zgoda ministerstwa. Do ministerstwa odnosić się musi dyrekcja danego muzeum we wszystkich ważniejszych sprawach od inwentaryzacji zabytków począwszy, aż do ich konserwacji a nawet rozmieszczenia. „*Soprintendenze*“ odgrywają rolę tylko pośrednich instancji, dających opinję. Zarówno zakup jak i rozdział nabytych zabytków zastrzeżony jest dla władz centralnych.

Można ogólnie stwierdzić, że państwowe muzea włoskie nie posiadają autonomji, a ich dyrekcje spełniają rolę wykonawczą. Tem różnią się pod względem swej organizacji prawnej muzea włoskie np. od państwowych muzeów angielskich. Centralizm włoski, łagodzony zresztą praktyką i koniecznościami życia codziennego, posiada swoje złe i dobre strony. Do jego złych stron zaliczyłbym ograniczenie inicjatywy i energji u dyrektorów — do dobrych, możność przeprowadzania jednolitej organizacji, której zwłaszcza przed wojną muzea włoskie potrzebowały, a niejednokrotnie jeszcze potrzebują.

Zarówno ustawa z roku 1909, jak i nowela do niej z roku 1927 wkracza w dziedzinę zbiorów samorządowych oraz instytucji publicznych, ograniczając przedewszystkiem możność ewentualnej sprzedaży a także przeniesienia danego przedmiotu. Wciągnięte na indeks zabytków, prowadzony przez Ministerstwo Oświaty, zbiory samorządowe, kościelne oraz innych osób prawnych o charakterze publicznym, znajdują się pod opieką odpowiednich nadintendantur. Odpowiadają za całość owych zbiorów ich kierownicy. W razie potrzeby może nastąpić wywłaszczenie, oczywiście za odszkodowaniem, a wszelka zmiana właściciela wymaga zgody Ministerstwa. W większych miastach, które posiadają swoje komunalne urzędy artystyczne (np. w Rzymie) zależność muzeów miejskich od rządu jest mniejsza, natomiast na prowincji po małych miasteczkach, w praktyce kierują muzeami „*Soprintendenze*“. Ministerstwo posiada na ich rozwój i organizację silny, choć nie bezpośredni wpływ, jeśli idzie np. o zbiory kościelne głównie na podstawie ustaw konserwatorskich, obecnie surowo we Włoszech przestrzeganych.

Podobnie ma się rzecz z muzeami i zbiorami prywatnemi. Głównie idzie tu o galerje sztuki, które pozostały w rękach arystokratycznych rodzin często jako fideikomisy. Wobec niebezpieczeństwa sprzedaży i rozprószenia zbiorów sprawowana jest nad niemi

czujna opieka. Ponieważ coraz częściej zbiory owe wobec zubożenia szeregu rodzin, stają się dla swych właścicieli ciężarem, przeto chętnie sprzedają je oni państwu lub też za oddanie kilku najcenniejszych zabytków uzyskują prawo wywiezienia i sprzedaży reszty zagranicę.

Niezależne najzupełniej od rządu włoskiego są zbiory i muzea państwa watykańskiego. Skupione są one głównie w obrębie Watykanu i Lateranu. Z natury rzeczy ich organizacja prawna jest o wiele prostsza. W praktyce decyzja należy zawsze do papieża. Dyrekcja muzeów watykańskich składa się z kilku osób: jeneralnego dyrektora (dyr. Bartolomeo Nogara), wicedyrektora, dyrektora Muzeów rzeźby, dyrektora Galerji, inspektora Muzeum egipskiego oraz inspektora Muzeum chrześcijańskiego. Dyrekcja muzeów watykańskich kieruje w pierwszym rzędzie sprawami naukowemi oraz konserwatorskiemi w muzeach (lecz już nie w kościołach należących do Watykanu, w pierwszym rzędzie w kościele św. Piotra), sprawy administracyjne zaś złączone są właściwie z ogólną administracją Watykanu. Również i tu nie ma szerokiego samorządu muzealnego. Z natury rzeczy między muzeami Watykanu a muzeami włoskiemi istnieją liczne związki, wyrażające się przedewszystkiem w dobrowolnej współpracy oraz we wielu podobieństwach organizacyjnych. Muzea watykańskie wzorują się pod względem organizacji na muzeach rządowych.

Nowopowstałe muzea.

W okresie powojennym zorganizowano we Włoszech szereg nowych muzeów, zbiorów oraz wnętrz artystycznych. Największa ich liczba przypada na Rzym. Tu otwarto w roku 1927 nowe *Museo dell'Impero Romano* o charakterze historycznym. Mieści się ono w dużym specjalnie na ten cel przerobionym budynku i zajmuje kilkadziesiąt sal na I. i II. piętrze. Zbiory muzealne nie składają się z zabytków i dzieł sztuki, lecz z odlewów gipsowych, map plastycznych, modeli, kopij, fotografij, najważniejszych pomników, które rozrzucone są na terenie dawnego imperjum rzymskiego. Porządek sal i zabytków jest topograficzny, zadaniem bowiem muzeum jest uzmysłowić zwiedzającym wielkość i świetność dawnego imperjum. Muzeum może służyć jako przykład planowo urządzonego muzeum o charakterze wyłącznie dydaktycznym, a nie konserwatorskim i naukowym. Jego powstanie stoi w związku z ideą historyczną faszyzmu, nawiązującego do dawnych tradycyj rzymskich. W tym samym gmachu mieści się muzeum regjonalne Rzymu *(Museo di Roma)* również otwarte niedawno i będące jeszcze w stadjum organizacji. Zawiera

ono przedmioty związane z rzymskim folklorem i niedawną przeszłością miasta.

Poważnem muzeum o charakterze wnętrza artystycznego, które otrzymał Rzym po wojnie jest *„Palazzo di Venezia“*, siedziba szefa rządu włoskiego. Pałac wenecki przed wojną należał do Austrji, która weszła w jego posiadanie zająwszy w r. 1814 Wenecję, (do której od r. 1564 należał) i nie oddała go po zjednoczeniu Włoch. Obecnie odzyskawszy pałac po wojnie rząd włoski, przystąpił do starannej restauracji całego gmachu oraz wewnętrznego jego urządzenia. Sale na I piętrze jako przeznaczone na oficjalne przyjęcia prezydenta ministrów urządzono renesansowemi meblami, obrazami mistrzów włoskich i okazami ceramiki. W roku 1934 otrzymał pałac wenecki bogaty zapis, a mianowicie kolekcję dzieł sztuki po milionerce amerykańskiej pani Wurts. Kolekcja ta zmagazynowana obecnie w odstąpionych na ten cel przez Mussoliniego w jego prywatnych apartamentach na II piętrze pałacu, obejmuje duży zbiór sreber [1]) (średniej zresztą wartości), szereg obrazów i rzeźb włoskich (wśród nich bardzo cenne romańskie rzeźby drewniane włoskie) oraz znaczną ilość tkanin i dywanów (w tem kilka „polskich“, b. pięknych i cennych). Kolekcję tę inwentaryzuje się obecnie. Pałac wenecki dostępny jest dla publiczności jedynie za specjalnem pozwoleniem.

Do nader cennych darów należy otrzymany w roku 1926 od książąt Spada-Verelli *Palazzo Spada* wraz z galerją obrazów włoskich z XVII w., mieszczącą się w 4 pokojach na II piętrze. Galerję zreorganizowano i przewieszono na nowo, udostępniając ją dla publiczności. Dalszem nowem muzeum rzymskiem jest *Museo Mussolini* na Kapitolu poświęcone sztuce współczesnej, a będące jeszcze ciągle mimo otwarcia w stanie organizacji. Do muzeum tego należy znaczny ogród urządzony niedawno w bardzo staranny sposób i ozdobiony wielu fragmentami rzeźb starożytnych. Oprócz powyższych muzeów w stadjum organizacji znajduje się dzięki darowi hrabiego Primati Muzeum napoleońskie oraz muzeum poświęcone dziejom współczesnym, mianowicie *Museo Storico del Fascio littorio.*

Poza stolicą państwa najcenniejszem z nowootwartych muzeów jest *Museo Floridiana* w Neapolu (Vomero *villa Floridiana*). Mieści się tam dzięki darowi księcia di Martina kolekcje przemysłu arty-

[1]) Wśród sreber kolekcji pani Wurts znajdują się dwie „pamiątki“ polskie: jedną jest buława króla Wiśniowieckiego, wysoce podejrzanej autentyczności, drugą stopa barokowej (z 2 poł. XVII w.) monstrancji z Grudziądza, przerobiona na lichtarz.

stycznego, w szczególności ceramiki (pierwszorzędny zbiór porcelany europejskiej, zwłaszcza porcelany neapolitańskiej). W Casercie obok Neapolu w pałacu królewskim zorganizowano nawpół regjonalne, nawpół historyczne *Museo Borbonico*. Zawiera ono pamiątki historyczne oraz zabytki, ilustrujące życie dworu i ludu neapolitańskiego do XVIII wieku. W najbliższym czasie w Pestum koło Neapolu, gdzie prowadzone są prace wykopaliskowe (odkopano już dawne forum miasteczka) zostanie otwarte małe muzeum archeologiczne.

Również Wenecja otrzymała po wojnie nowe muzea. Państwo weszło w posiadanie (darowizna bar. Franchetti) *Ca' d'Oro*; naprawa i przeróbki pałacu trwały siedem lat, a pałac zawierający bezcenne malowidła mistrzów takich jak Mantegna, Carpaccio, Tycjan, Tintoretto, Signorelli, Lippi, Gozzoli, Pinturicchio stanowi jeden z najbogatszych darów, jakie rząd włoski otrzymał. W słynnym pałacu Pesaro (Bevilacqua) otwarto w roku 1927 *R. Museo orientale Marco Polo*. Znajduje się ono jeszcze w stanie organizacji i przybywają doń ciągle nowe zabytki. Poświęcone jest sztuce dalekiego Wschodu.

Wśród nowych muzeów wymienić jeszcze należy *Museo dei Medici* we Florencji, otwarte przed kilku laty w parterowych salach pałacu Medici — Riccardi. Jest to niewielkie, ale nader starannie urządzone muzeum historyczne, służące dla ilustracji dziejów rodziny Medyceuszów. Obok wielu autentycznych zabytków zawiera także szereg kopij i reprodukcyj. Drugie nowe muzeum we Florencji stanowi *Galleria d'arte moderna* urządzona na II piętrze pałacu Pittich. Za podstawę dla stworzenia tej galerji posłużyły zbiory Akademji Sztuk Pięknych. Akademji pozostawiono jedynie dzieła rzeźby (Michał Anioł) oraz gotyckie malarstwo florenckie.

Trzy mniejsze muzea otwarto w Poli *(Museo dell'Istria)*, w Zarze *(San Donato)* i w Akwilei *(Museo Archeologico)*. Z kolonialnych muzeów najważniejszem jest *Museo Archeologico* w Trypolisie.

Reorganizacja zbiorów.

Ale bodaj ważniejszą stroną współczesnego muzealnictwa włoskiego, niźli otwarcie nowych muzeów jest reorganizacja dawnych, dokonana po wojnie z dużym wysiłkiem i nakładem kosztów. Reorganizacji takiej wobec postępów, jakie uczyniły muzea angielskie, niemieckie, belgijskie a ostatnio także francuskie *(Louvre)*, domagał się gwałtownie stan muzeów włoskich. Departament sztuk pięknych przystąpił do niej z pewnym gotowym planem postępowania, rozumnie rozłożonym na dłuższy czas, a opracowanym dla całego

królestwa. Plan ów na pierwszem miejscu przewidywał konieczność nowego usystematyzowania zbiorów wedle pochodzenia i porządku chronologicznego.

Kierując się zasadą chronologiczną florenckie Uffizi uporządkowały i przewiesiły obrazy, zmniejszając wybitnie ilość eksponatów, przez co otrzymano większą przejrzystość. Reforma ta przeprowadzona jeszcze przed wojną, stała się poniekąd wzorową dla innych muzeów we Włoszech. Przewieszenia i przestawienia zabytków wedle porządku czasowego i szkół dokonano już w najważniejszych galerjach i muzeach, i dziś zbiory chronologicznie nieuporządkowane (jak np. Pittich) należą we Włoszech do rzadkości.

Muzeum Brery w Medjolanie, Pinakoteka w Turynie, Galerja Akademji we Wenecji, Galerja w Sienie, Pinakoteka Watykańska i Galerja w Neapolu przystąpiły po wojnie do przegrupowania swych zbiorów i przeprowadziły je w myśl wyżej wyłożonych zasad.

Najdalej idące zmiany w tym kierunku nastąpiły w Brerze, w Watykanie i w Galerji sieneńskiej. W Medjolanie odnowiono gruntownie i przebudowano sale, starając się o pośrednie wyjście z pomiędzy wymagań nowoczesnej systematyki muzealnej i naukowej organizacji a popularyzacją wiedzy. Szło mianowicie o takie przegrupowanie i rozmieszczenie eksponatów, aby pomieścić wszystkie najważniejsze zabytki, ale równocześnie aby zwiedzającego nie zmęczyć i nie zniechęcić ich ilością. Było to ważne, gdyż w ośrodku wybitnie przemysłowym, jakim jest Medjolan, Muzeum Brery odwiedzane bywa przez różne oświatowe organizacje robotnicze. Równie radykalnej zmianie uległa Pinakoteka Watykańska, która otrzymała nowy gmach. Zarówno w Brerze jak i w Watykanie strona architektoniczna sal oraz szczegóły urządzenia budzą pewne wątpliwości, o których powiem jeszcze niżej.

Jednem z najpiękniej i najbardziej wzorowo urządzonych muzeów stała się obecnie pinakoteka w Sienie, którą przeniesiono do nowego lokalu, a mianowicie do przebudowanego specjalnie na cel muzealne gotyckiego pałacu di Bonsignori. Pinakoteka Sieneńska posiada nagół bardzo jednolite zabytki tak pod względem czasowym (XIV i XV w.) jak topograficznym (szkoła sieneńska), toteż usystematyzowanie zbiorów i rozmieszczenie ich w kilkudziesięciu niewielkich salach nastąpiło wedle porządku najważniejszych mistrzów, ich warsztatów i uczniów.

Podobnie jak w Watykanie, Medjolanie i Sienie uporządkowano galerje w Wenecji, Turynie, Modenie i w Neapolu, oraz w szeregu

innych miast. Akademja św. Łukasza w Rzymie, której dotychczasową siedzibę zburzono dla zrobienia miejsca pod *via del Impero*, uzyskała w r. 1934 piękną siedzibę w pałacu zbudowanym przez Borrominiego przy *via della Stamperia* (obok fontanny Trevi), gdzie przeniesiono zbiory i archiwa Akademji. Z pomiędzy większych muzeów czeka jeszcze na usystematyzowanie kilka galeryj, wśród nich przedewszystkiem galerje w pałacu Pittich oraz w willi Borghese w Rzymie. Sprawa jest tu o tyle trudniejsza, że w obu wypadkach mamy do czynienia z wnętrzami o charakterze artystycznym, nie budowanemi na cele muzealne; skutkiem tego nie mogą one ulec przebudowie. Nagromadzenie obrazów w salach pałacu Pittich niewątpliwie utrudnia zwiedzanie, z drugiej strony zgrupowanie obrazów wedle czasu i szkół odebrałoby salom pałacu charakter zabytkowy. Jedynem wyjściem z tej sytuacji byłoby zmniejszenie ilości obrazów tj. przeniesienie ich gdzieindziej (lecz nie do Uffiziów, gdyż magazyny tychże są również zapełnione). Właściwie należałoby stworzyć we Florencji jeszcze jedną galerję malarstwa i zapewne do tego kiedyś dojdzie. Podobnie ma się rzecz z galerją Borghese w Rzymie. Dodać należy, że naogół muzea włoskie są w tem szczęśliwem położeniu, iż nie otrzymały zbyt wiele kolekcyj od prywatnych osób z zastrzeżeniami zachowania całości (jak np. Louvre) co najbardziej utrudnia systematyczny układ.

Usystematyzowanie zbiorów nastąpiło głównie w galerjach i pinakotekach poświęconych malarstwu, a natomiast czekają jeszcze na nie niektóre muzea, poświęcone archeologji, przemysłowi artystycznemu oraz pamiątkom historycznym. Obfitość materjału wystawowego (np. fragmentów rzeźby starożytnej lub bronzów), z jaką poza Włochami mało które muzea mają do czynienia, utrudnia bardzo przejrzyste rozłożenie eksponatów. Nie brak jednak i pod tym względem we Włoszech bardzo dodatnich przykładów, za któremi zapewne pójdzie i reszta muzeów. Z archeologicznych muzeów na pierwszem miejscu wymienić należv rzymskie Muzeum Term oraz florenckie Muzeum archeologiczne, w których mimo obfitości materjału, zwiedzający nie uczuwa zmęczenia z powodu nadmiaru zabytków. Z bardzo bogatej kolekcji medali w Modenie liczącej 36 tysięcy sztuk (jest to jeden z najbogatszych zbiorów tego rodzaju we Włoszech) wydzielono celem wystawienia tylko sześć tysięcy najlepszych okazów greckich, rzymskich, bizantyńskich i włoskich, resztę magazynując. Za najbardziej ujemny przykład z pomiędzy wielkich muzeów starożytności i przemysłu artystycznego, może służyć Muzeum Stibberta we

Florencji. Jestto pod względem bogactwa i ilości zabytków bardzo cenne muzeum, ofiarowane przez prywatnego kolekcjonera miastu, mieszczące się w willi (za Ponte Rosso) na ten cel nieodpowiedniej. Muzeum Stibberta wymaga odpowiedniego ulokowania w gmachu przystosowanym do ogromu zbiorów; w dzisiejszych warunkach tj. tak urządzone jak miasto je otrzymało, zadań swych nie spełnia. Również daleko idącej reorganizacji domaga się *Museo Civico* w Bolonji, jedno z bogatszych włoskich muzeów archeologicznych i przemysłu artystycznego. Zamek św. Anioła w Rzymie, w ciągu roku 1934 uwolniony od szpecących go i zasłaniających dookoła budowli, mieści w sobie muzeum pamiątek historycznych (z okresu walki o niepodległość) oraz artystycznie urządzone wnętrza (sale Pawła III-go). W ciągu ostatnich lat przeprowadzono w nim reorganizację i wprowadzono dużą przejrzystość.

Przejrzystość i jasność układu, o którą coraz bardziej dba nowoczesne muzealnictwo, posiada w najwyższym stopniu jedyne w swoim rodzaju muzeum *San Marco* we Florencji. Poświęcono je niemal wyłącznie twórczości jednego artysty i zasady tej trzymano się przy reorganizacji konsekwentnie, wyłączając ze zbiorów florenckich (Uffiziów i Akademji) wszystkie obrazy Fra Angelica i przenosząc je do San Marco.

Wspomnieć jeszcze wypada pokrótce o kilku najważniejszych zabytkach, jakie muzea włoskie otrzymały. Przeważnie są to zakupy rządu włoskiego, którego obecny szef interesuje się osobiście rozwojem muzeów. Najcenniejszym zabytkiem jest niewątpliwie „*Burza*“ Giorgiona, zakupiona od książąt Giovanelli i włączona do Galerji Akademji weneckiej. Ta sama galerja uzyskała w ostatnich czasach piękny obraz Magnasca *(„Zmartwychwstanie“)* oraz *bozetto* Tiepola dla dekoracji kościoła degli Scalzi, tem cenniejsze, że fresk Tiepola na sklepieniu wspomnianego kościoła został zniszczony bombą austrjacką w 1915 roku. Muzeum Brery w Medjolanie otrzymało od Mussoliniego również szkic Tiepola, a nadto „Towarzystwo przyjaciół muzeum“ zakupiło portret mężczyzny pendzla A. Carraccia. Z pomiędzy rzymskich muzeów Muzeum Term otrzymało wspaniały nabytek, jakim jest „Venus z Cyreny“, znaleziska z jeziora Nemi oraz fresk starożytny przedstawiający „Alegorję Rzymu“. W roku 1934 rząd włoski wszedł w posiadanie portretu Fornariny Rafaela i t. zw. „Beatrix Cenci“ Guida Reni, które to słynne obrazy przeznaczono do Galeryj Corsinich i Borghese. Odebrany po wojnie od Austrji skarbiec Medyceuszów (klejnoty renesansowe) przeznaczono do Florencji,

gdzie znalazły pomieszczenie w pałacu Pittich. Kierownicze sfery muzealne Włoch dążą do zostawienia nowych nabytków tam, gdzie dotąd się znajdowały lub przekazywania ich tam, gdzie historycznie należą.

Urządzenie muzeów.

Wspomniałem, że specjalne dla celów muzealnych budowane gmachy należą we Włoszech do rzadkości. Najczęstszemi są budynki przebudowane mniej lub więcej celowo, a posiadające często charakter zabytkowy np. Uffizi lub muzeum Term. Ma to duże zalety, daje bowiem zbiorom sztuki piękną oprawę, ma jednak i liczne wady, jakie z reguły tego rodzaju stare gmachy posiadają.

Budynek pinakoteki watykańskiej stanowi ostatni wyraz muzealnictwa włoskiego. Zbudowano go w latach 1928—32. Stoi w północnej części ogrodów watykańskich. Obok budynku i w połączeniu z nim wybudowano nowe wejście do muzeów watykańskich. Gmach zajmuje powierzchnię 2.600 m^2 i jest jednopiętrowy, z niskim parterem. Na parterze mieszczą się magazyny arrasów i składy, oraz pracownie i laboratorja. Piętro zajmuje piętnaście wielkich sal leżących w dwóch rzędach; zwiedzający wchodzi na prawo do sali z włoskiem malarstwem gotyckiem i po przejściu wszystkich sal, wychodzi obok ze sali z malarstwem XVIII wieku. W salach istnieje górne albo boczne światło. Cały gmach zbudowany jest bardzo kosztownie w stylu rozwiniętego renesansu, ozdobiony tak wewnątrz, jak zewnątrz kolorowemi marmurami (architekt Luca Beltrami). Wadą gmachu zarówno zewnątrz jak wewnątrz jest zbytnie bogactwo. W okresie prostoty a nawet pewnej surowości w urządzeniu muzeów (nowe sale Louvru, Berlin, *Cinqnantenaire* w Brukseli), budynek i sale Pinakoteki watykańskiej, które wyposażeniem swojem konkurują z wystawionemi dziełami sztuki, rażą jakby zadawnionym smakiem z przed lat pięćdziesięciu. Te same zastrzeżenia, choć w mniejszym stopniu, budzi w Medjolanie urządzenie Brery, również mało dyskretne. Natomiast pełne uznanie należy się Galerji w Sienie, którą urządzono ze smakiem artystycznym, spokojem i umiarem.

Można powiedzieć że naogół budynki i gmachy, w których mieszczą się włoskie muzea, choć nie były budowane z myślą o ich przeznaczeniu, jednakże odpowiadają swoim zadaniom dzięki adaptacjom i przeróbkom. Do wyjątków należą tak nieodpowiednie budynki, jak willa, w której mieści się wspomniane muzeum Stibberta

we Florencji, lub ciasny i niemiły gmach *Museo Civico* w Bolonji. Muzea włoskie posiadają na tyle miejsca, że zasada zwiedzania bez wracania do tych samych sal, jest w nich przeważnie zastosowana. Stanowi to dużą zaletę, gdyż zwiedzający nie nuży się i nie zniechęca oraz nie gubi. Ułatwia to także kontrolę nad publicznością. Układ chronologiczny i topograficzny zaprowadzony w najważniejszych zbiorach włoskich wymaga nadto jednokierunkowego rozkładu sal muzealnych.

Odmienny od północno-europejskiego klimat kraju dyktuje inne warunki dla oświetlenia i ogrzewania sal muzealnych. Duże nasłonecznienie sprawia, że w muzeach włoskich górne światło bywa mniej koniecznem niźli na Północy, i że dla dobrego oświetlenia eksponatów wystarczą okna. Górne światło jest konieczne i dobre dla galeryj malarstwa, zawierających duże obrazy; wielkie rozmiarami płótna renesansowe, barokowe lub współczesne wymagają oświetlenia z góry i galerje włoskie, posiadające tego rodzaju dzieła sztuki, przeważnie mają górne światło (Wenecja, Bolonia). Zastosowano je także w nowym budynku Pinakoteki watykańskiej, w mniejszych salach dając jednak okna. Podobnie postąpiono w Medjolanie. Dla dzieł malarstwa średniowiecznego oraz dla niewielkich rozmiarami obrazów (np. holenderskich z XVII w.), które obliczone są na oglądanie z bliska, bezporównania lepsze jest oświetlenie boczne oknami, o ile możności północnemi. W Galerji sieneńskiej, urządzonej pod tym względem wzorowo, obrazy wiszą przeważnie w małych pokoikach (przez co można je było zgrupować ściśle wedle warsztatów) oświetlone oknami od ulicy i podwórza. Ponieważ są to niemal wyłącznie dzieła sztuki średniowiecznej, przeto nie uczuwa się braku górnego oświetlenia.

Klimat włoski również wymaga o wiele słabszego ogrzewania sal muzealnych. Niemal wszędzie stosowane są kaloryfery, które umieszczane bywają bądź na środku sal, bądź pod oknami. Temperatura wody nie przekracza 40—50 stopni i jest to wysokość w suchym klimacie włoskim wystarczająca. Tylko wyjątkowo trafia się w niektórych muzeach wilgoć (*Mus. Civico* w Bolonji). W lecie bywa w muzeach zbyt gorąco, zwłaszcza w salach nakrytych szklannemi dachami. Dla utrzymania niskiej temperatury w lecie, przyczyniają się posadzki kamienne powszechnie będące w użyciu. Drewniane dębowe podłogi są wręcz niemożliwe, wskutek rozgrzewania się i rozsychania (n. p. Muz. kościoła św. Piotra w Rzymie), i dlatego nader rzadko się je spotyka. Również nie praktyczne byłyby podłogi

gumowe (ostatnio zastosowane w niektórych salach Louvru z nieszczególnym zresztą skutkiem).

Bardzo niejednolicie przedstawia się we włoskich muzeach sprawa konserwacji zbiorów. Pod tym względem jest jeszcze wiele do zreformowania, a czujniejszej i baczniejszej opieki nad zabytkami wymaga znaczna ilość muzeów. Mam wrażenie, że jeśli w jakiej dziedzinie muzealnictwa włoskiego, to właśnie w tej ujemnie odbija się centralizacja i duże skrępowanie dyrekcyj poszczególnych zbiorów przez ustawodawstwo, żądające, by każda poważniejsza zmiana zyskała uprzednio zgodę Departamentu Sztuki. Konserwacja zbiorów zależy zawsze od osobistej energji i troskliwości kierownika muzeum i żadna kontrola nie jest w stanie wypełnić tego zadania. Pod względem konserwacji zbiorów nie brak we Włoszech muzeów bardzo wysoko stojących, (muz. Term w Rzymie, wielkie galerje malarstwa) ale nie brak i przykładów ujemnych (*Museo Civico* w Bolonji, *Museo Stibbert* we Florencji, *Villa di Papa Giulio* w Rzymie). Niewątpliwie i tu w krótkim czasie, jak na innych polach, dojdzie do reformy, której domagają się (bardziej niźli muzea państwowe) zbiory komunalne. Natomiast wysoko stoi we Włoszech odnawianie zabytków. W Rzymie istnieje założony jeszcze przed wojną (1911 r.) *Gabinetto per le ricerche sulle tecniche del restauro degli oggetti d'antichità e d'arte* i tam dokonywane są w sposób bardzo umiejętny restauracje rozmaitych zabytków, przedewszystkiem bronzów starożytnych.

Pod względem inwentarza pomocniczego nawet w dużych muzeach dają się uczuwać braki. Wyposażenie większości zbiorów pochodzi z drugiej połowy XIX wieku i nieodpowiada dzisiejszym postulatom muzealnictwa. Najlepiej w inwentarz pomocniczy zaopatrzone jest Muzeum Term w Rzymie, Muzeum Archeologiczne we Florencji, oraz galerje i pinakoteki w Watykanie, Turynie, Sienie i Neapolu. W galerjach weneckiej, bolońskiej i w Uffiziach przeważa styl i smak urządzenia z końca XIX wieku, dziś w niejednym szczególe rażący. Czerwone tła ścian (pompejańskie), pluszowe kotary, gabloty i meble ozdobione rzeźbami, spotyka się często. Niedawno zawieszono w Wenecji *Burzę* Giorgiona na tle pluszowej kotary koloru „fraise", a w Watykanie i w Brerze nowe rzeźbione ramy konkurują z obrazami. Są to jednak mimo wszystko wyjątki. Jeśli idzie o tła, to powszechnie wchodzą w użycie szare naturalne materjały rypsowe lub płótna pociągane ściennemi farbami.

Rozmaicie przedstawia się skatalogowanie zbiorów. Galerje obrazów (np. Uffizi) mają już oddawna starannie spisane inwentarze,

a obecnie opracowują niemal wszystkie muzea przemysłu artystycznego szczegółowe i naukowe inwentarze swoich zbiorów. Znany historyk sztuki Vollbach, wysiedlony z Niemiec, opracowuje w Watykanie naukowy inwentarz *Sancta Sanctorum*, Gabinet rycin w Galerji Corsinich znajduje się w stadjum katalogowania i nawet z tego powodu był w roku 1934 czasowo niedostępny dla studjów naukowych; nowy inwentarz opracowuje się w Muzeum archeologicznem we Florencji i w Muzeum Floridiana w Neapolu oraz w Muzeum pałacu weneckiego. Kartki inwentarzowe są znormalizowane i zawierają najważniejsze pozycje (numery inwentarzy, przedmiot, materjał, opis, wymiar, wartość w lirach, ubikacja).

Ze sprawą katalogowania łączy się sprawa podpisów pod wystawionemi dziełami sztuki. Rozwiązano tę kwestję we Włoszech w sposób wzorowy. Nigdzie zwiedzający nie bywa zmuszony przez brak podpisów (prócz nielicznych muzeów prywatnych) do kupowania katalogu oraz przykrego i męczącego wyszukiwania w nim numerów. Podpisy starszą metodą bywają umieszczane pod zabytkiem, nowszą obok, na wysokości wzroku patrzącego. Bywają krótkie (imię i nazwisko oraz data i tytuł dzieła) oraz dłuższe (objaśnienie dzieła). Ostatnio zastosowano drukowane podpisy na tekturkach (Siena), choć nie brak w różnych muzeach specjalnych, złoconych tabliczek drewnianych. Sposób zastosowany w Sienie wydaje się praktyczniejszy.

Specjalnością niektórych muzeów włoskich (coprawda mniejszych), bywa pomieszanie wraz z autentycznemi zabytkami kopij, zwłaszcza faksymilowych odlewów rzeźb, przyczem brak bywa objaśniającego w tym względzie podpisu. Uważa się, że dobra kopja zastępuje oryginał i uzupełnia lukę w zbiorach (*Museo Barracco* w Rzymie, *Mus. Arch.* w Syrakuzach, *Academia* i *Mus. dei Medici* we Florencji, *Academia* w Rawennie).

Wydawnictwa, pracownie, personal, zabezpieczenie zbiorów, wstępy.

Państwowe muzea włoskie nie podejmują obecnie wydawnictw samoistnie, lecz w porozumieniu z Departamentem Sztuki oraz Księgarnią Państwową. Ta ostatnia wydała w ciągu ostatnich lat cykl przewodników pt. *Guide dei Musei e dei monumenti d'Italia*, opracowanych starannie przez specjalistów, zaopatrzonych wstępem i opisem najważniejszych zabytków oraz ilustracjami. Są to jednak katalogi popularne. Istnieją, ale tylko w największych muzeach naukowe katalogi; coprawda ukazują się one rzadko. Szerszej naukowo-wy-

dawniczej działalności, na wzór niemiecki i angielski, muzea włoskie jeszcze nie prowadzą.

Brakuje w muzeach włoskich pracowni i bibljotek. Trudno naturalnie byłoby je tworzyć przy wszystkich muzeach; niektóre jednak wymagają ich. Największą i najlepiej urządzoną pracownię naukową posiadają *Uffizi*. Strona naukowa jak zarówno personal naukowy pozostawia jeszcze wiele pola do reform. Personal naukowy w porównaniu do muzeów zagranicznych wydaje się we Włoszech za szczupły, a co za tem idzie, muzea nie są ośrodkami pracy naukowej.

Nad bezpieczeństwem zbiorów czuwają w pierwszym rzędzie woźni których w muzeach włoskich ze względu na znaczną ilość zwiedzających jest wielu. Są to przeważnie weterani i inwalidzi dla których rząd rezerwuje te posady. Obecnie prowadzi się we wszystkich muzeach akcję zmierzającą do oduczania woźnych od brania napiwków oraz nagabywania o nie cudzoziemców. Naogół, mimo umieszczenia wszędzie odpowiednich napisów w kilku językach, zdziałano tylko tyle, że woźni stali się mniej nahalni.

Zabezpieczenie zbiorów bywa wszędzie dostateczne wedle powszechnie używanych sposobów (stróże nocni, aparaty przeciwpożarowe, dzwonki alarmowe, etc.). Oprócz woźnych we wszystkich większych muzeach pracują za zezwoleniem dyrekcji zawodowi przewodnicy władający obcemi językami, których cudzoziemcy chętnie używają. Poziom tych przewodników jest średni, wystarczający jednak dla zadania jakie wypełniają.

Sprawa wstępów do państwowych muzeów została w r. 1929 uregulowana osobnem rozporządzeniem Ministra Oświaty. Rząd poszedł tutaj na jaknajdalej idące ułatwienia, wychodząc z założenia, iż muzea powinny być dostępne dla najszerszych warstw ludności. Wolne wstępy do państwowych muzeów posiadają we Włoszech nauczyciele, członkowie wielu towarzystw naukowych, oświatowych i kulturalnych, członkowie organizacyj faszystowskich itp. Zniżki dla wycieczek uzyskuje się łatwo, muzea nie są bowiem traktowane jako przedsiębiorstwa dochodowe. Również dla cudzoziemców rząd robi wielkie ułatwienia. Wystarczy zaświadczenie ambasady, iż dana osoba pracuje w zakresie sztuk pięknych, aby ministerstwo wydało legitymację wolnego wstępu. Legitymacja taka z ważnością na cały rok, jest również uznawana przez większość muzeów samorządowych oraz niektóre prywatne. Podobnie ma się rzecz z biletami wolnego wstępu do Watykanu.

Rola społeczna muzeów.

Muzea posiadają dla Włoch szczególną wartość. Są one nietylko dowodem wysokiej kultury narodu w przeszłości i obecnie, ale również stanowią poważny majątek. Ich kulturalne i duchowe znaczenie dla każdego jest rzeczą jasną, ale warto podkreślić ich wartość materjalną. Są bowiem jednem ze źródeł zamożności Włoch, skoro ów wielki ruch przyjezdnych, który co roku na wiosnę ożywia cały kraj, spowodowany jest w znacznej mierze bogactwem, jakie Włochy posiadają w swych muzeach. Stąd wartość materjalna muzeów, jako instytucji pomnażających majątek narodowy jest duża, a Włosi doskonale to rozumieją. Zapobiegliwy Włoch, nieraz podświadomie ale niemniej trafnie, wyczuwa materjalne znaczenie muzeów w swoim kraju.

Stosunek warstw inteligencji, mieszczaństwa i ludności włoskiej do artystycznej strony muzeów jest raczej obojętny. Muzea to w pierwszym rzędzie instytucje dla cudzoziemców, które Włosi sami zwiedzają mało, a w każdym razie mniej niżliby należało. Mimo wzrostu wewnętrznej turystyki i celowej w tym względzie działalności kolei włoskich (pociągi popularne, zniżki, etc.) fale ludności, które w niedzielę przejeżdżają z jednego miasta do drugiego, w minimalnej tylko części odwiedzają muzea. Na wiosnę, kiedy ruch przejezdnych przez Florencję jest największy, w Uffiziach spotyka się niemal wyłącznie cudzoziemców (do 1.000 osób dziennie), w zimie zaś i późną jesienią sale muzealne bywają puste. Niejednokrotnie czytać można w prasie włoskiej utyskiwania na ten stan rzeczy. Znany krytyk włoski Ugo Ojetti, wskazując na obojętność społeczeństwa wobec muzeów, nawoływał niedawno do tworzenia Towarzystw przyjaciół muzeów, oraz do ożywienia działalności istniejących.

Działalność popularyzacyjna muzeów włoskich, która zagranicą tak bardzo jest rozwinięta, we Włoszech prawie że nie istnieje. Odczyty, sprawozdania, kursa historji sztuki, wycieczki zbiorowe — słowem działalność dydaktyczna, która na wzór amerykański przyjęła się w niektórych muzeach europejskich (np. *Service Educatif* w *Mus. Cinquantenaire*) jak dotąd we Włoszech spotyka się nader rzadko (Muz. Brery w Medjolanie).

Zmienić ten stan rzeczy jest niewątpliwie trudno. Departament sztuki stara się i tu wprowadzić pewne zmiany. Do nich zaliczyć wypada przedewszystkiem hojnie szafowane bezpłatne wstępy, dostępne niemal dla każdego obywatela włoskiego.

Krytycy i pisarze faszystowscy uważają, że muzea włoskie złą-

czone być winny ściśle ze społeczeństwem. O ile w Ameryce muzea potrosze są szkołami historji a trochę zbiorami osobliwości, o tyle we Włoszech muzea wyrosłe są z kultury społeczeństwa i mają za zadanie uprzytomniać mu jego wielkość narodową i ciągłość jego tradycji. Za powołaną do popularyzacji muzeów wśród społeczeństwa Ojetti uważa np. instytucję *Dopolavoro*, w całych Włoszech nader rozpowszechnioną, oficjalną organizację oświatową dla robotników.

W Watykanie oddawna zrozumiano ważną rolę muzeów, które nietylko służyć mają celom kultury, ale i celowi propagandy katolicyzmu. Muzeum etnograficzne na Lateranie, które rozwija się dzięki placówkom misyjnym, nadsyłającym eksponaty, uprzytomnia zwiedzającemu wzrost katolickiego stanu posiadania w krajach egzotycznych. Niejednokrotnie słyszeć można utyskiwania na długi rząd sal w pałacu watykańskim, wypełniony bezwartościowemi i brzydkiemi darami z różnych stron świata dla papieży przeważnie z XIX i XX wieku. Niewątpliwie sale owe, mieszczące się w bezpośredniem sąsiedztwie „stanz" Rafaela rażą nasz smak, ale za to spełniają doskonale swe zadanie wobec licznej rzeszy cudzoziemskich pielgrzymów, którzy oglądają je z o wiele większem zainteresowaniem niźli dzieła renesansu. Wielkość i wspaniałość Watykanu czyni też ogromne wrażenie na turystach innego wyznania. Rolę tę o charakterze propagandowym, muzea watykańskie obok roli kulturalnej spełniają w zupełności.

* * *

Jak widzimy muzea włoskie bynajmniej nie stoją w martwym punkcie, lecz intenzywnie pracują. Fakt ten wpływa na liczne zmiany, które starałem się wyżej opisać. Muzealnictwo włoskie do czasu wojny charakteryzowało tworzenie nowych muzeów i zbiorów, po wojnie zaś cechuje dążność do reorganizacji i uporządkowania. Jeżeli w stosunku do postępów muzealnictwa zagranicznego włoskie muzea wykazywały przed wojną pewne zacofanie, to stwierdzić można, że w znacznej mierze zostało ono nadrobione. Starałem się w tym względzie przedstawić wszystkie fakty, nie ukrywając stron ujemnych. Za największą zaletę współczesnych muzeów włoskich uznać należy przejrzyste i jasne usystematyzowanie w nich zabytków; najsłabszą stroną jest brak kontaktu z własnem społeczeństwem. Jest wszelka nadzieja, że przeprowadziwszy w tylu innych kierunkach tak gruntowne zmiany, i pod tym względem muzea włoskie pójdą niebawem z postępem czasu.

NAJWAŻNIEJSZA LITERATURA PRZEDMIOTU:

L. Parpagliolo, *Codice delle antichità e degli ogetti d'arte*, Rzym 1913; *Leggi inerenti alle antichità e belle arti*, Rzym 1931; *Guide dei musei e dei monumenti d'Italia*, Rzym; Fr. Pellati, *I musei e le gallerie d'Italia*, Rzym 1922; tenże *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, w wydawnictwie „Musées", Paryż 1931, str. 156; tenże, *Per la storia dei musei in Italia* w „Bolletino del R. Instit. di Archeolog. e Storia dell'Arte" t. I. str. 8; E. Müntz, *Les arts á la Cour des Papes*, t. II., str. 128; Fr. Sapori, *L'arte e il Duce*, Medjolan 1932; Fr. Rocchi, „Boll. del R. Instituto di Arch.", t. III, z. 1—3, str. 10; Marie Viviani della Robbia „Mouseion" t. XV., z. 3, str. 70 oraz XXI. i XXII. z. 1—2, str. 204; Ugo Ojetti „Mouseion" 1930, t. X., z. 1, str. 51; „Illustrazione Vaticana", 1932, t. III, Nr. 21 i 24; *Guida della pinacoteca Vaticana*", Watykan 1933; „*Annuaire Pontifical*", Watykan 1922 str. 592, 1923 str. 743, 1925 str. 784, 1931 str. 881.

*

* *

E R R A T A.

Str.	wiersz	zamiast	ma być
5	5 od dołu	w Żabiu	w Żabiem
24	15 „ „	powszechnie	powszechne
26	22 „ góry	zanużanie	zanurzanie
28	11 od dołu	zanużany	zanurzany
31	19 „ „	prucbnieją	próchnieją
39	4 od góry	moździeże	moździerze
42	17 od dołu	Florenji	Florencji
42	7 „ „	chrześciaństwa	chrześcijaństwa
42	5 „ „	usiłowaniem	usiłowaniom
43	14 od góry	Britisch Muzeum	British Museum
43	6 od dołu	Nitschego	Nietzschego
50	21 „ „	ekoliczność	okoliczność
53	1 „ „	zastosowaś	zastosować
54	21 „ „	jakiekolwiek	jakiegokolwiek
59	12 od góry	higieną	higjeną
66	5 od dołu	Kunstsammlung	Kunstsammlungen
72	10 „ „	Poznanin	Poznaniu
74	7 „ „	zostosowanie	zastosowanie
82	8 „ „	dotycząch	dotyczących
83	8 od góry	naturalne	naturalnie
83	20 od dołu	regjonajnych	regjonalnych
89	7 „ „	muzech	muzeach
89	7 „ „	pereferycznie	peryferycznie
98	5 od góry	Nationall	National
98	6 „ „	Fitzwiliam	Fitzwilliam
103	15 od dołu	oćwietleniem	oświetleniem
111	5 „ „	kolecje	kolekcje
114	9 od góry	instancji	instancyj
114	21 „ „	instytucji	instytucyj

SPIS TREŚCI.

★ ★

★

SPIS TREŚCI.